

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

**DEPARTAMENTO DE TEORIAS E HISTORIAS**



**LA IDENTIDAD VIAJERA EN LA FOTOGRAFIA CONTEMPORÁNEA  
LATINOAMERICANA: UNA DECONSTRUCCIÓN DE SU  
CONSTRUCCIÓN**

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN HISTORIA DE ARTE Y CULTURA  
VISUAL POR

**PATRICIA CISNEROS HERNÁNDEZ**

BAJO LA DIRECCIÓN DEL DOCTOR

**LUIS FERNÁNDEZ COLORADO**

MADRID, 2013

## Índice

1. Introducción	4
2. Primera parte. La fotografía <i>en</i> América Latina	19
3. Primer capítulo. Antecedentes de la neurosis de la identidad: la idea de patria, nación y nacionalismo, y la fotografía desde el exotismo y el primitivismo	20
4. Exotismo y primitivismo en la fotografía mexicana	31
5. Carl Sofus Lumholtz	45
6. Winfield Scott	54
7. Luis Marquez Romay	63
8. Segundo capítulo. El comunismo indigenista, la Revolución mexicana y el esencialismo nacionalista como escenarios de la práctica fotográfica desde el compromiso social, el culto a la tradición y los esencialismos nacionalistas	73
9. La Revolución mexicana y los orígenes de los Partidos Comunistas Latinoamericanos	80
10. Una estética fotográfica nacionalista	86
11. Paul Strand	102
12. Gabriel Figueroa	111
13. Segunda parte. La fotografía <i>desde</i> América Latina	134
14. Tercer capítulo. Las ideas antiimperialistas, el triunfo de la Revolución Cubana, y la práctica fotográfica desde el compromiso social	135
15. El imperialismo norteamericano	136
16. Ernesto “Che” Guevara y el triunfo de la Revolución cubana	143
17. La ideología del guerrillero-mesías se propaga	150
18. La fotografía cubana	158
19. El acto fotográfico se renueva	161
20. Alberto Gutiérrez Díaz “Korda”	177
21. Rigoberto Romero Cardona	189
22. Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía, un sitio para reflexionar y teorizar la fotografía	197
23. Capítulo cuatro. La teoría y la práctica fotográfica <i>desde</i> el contexto personal, geográfico o social	216
24. La teoría y crítica fotográfica desde América Latina	218
25. La fotografía <i>desde</i> América Latina	233
26. Vik Muniz	233
27. Oscar Muñoz	243
28. Marta María Pérez Bravo	250
29. Regina José Galindo	259
30. Marcos López	264

31. La vuelta al origen del viaje: México	274
32. Francisco Mata Rosas	276
33. Gerardo Suter	283
34. Conclusiones	294
35. Referencias bibliográficas	311

**La identidad viajera en la fotografía contemporánea  
Latinoamericana. Una de-construcción de su construcción.**

*La cuestión es hacer el arte contemporáneo también desde nuestros valores, sensibilidades e intereses. La deseurocentralización en el arte no consiste en volver a la pureza, sino en asumir la 'impureza' postcolonial para liberarnos diciendo nuestra palabra propia desde ella.* Gerardo Mosquera.

## Introducción

En la primera década del siglo XXI las preguntas sobre qué es Latinoamérica y qué la caracteriza o define, no solo continúan formulándose, sino que se propone una visión novedosa que involucra cada vez más, a teóricos y analistas de la cultura, historiadores de arte, curadores y críticos, con perspectivas construidas desde Latinoamérica y a partir de las circunstancias particulares de la región. Aunque esto no siempre fue así, por el contrario, a inicios del siglo XX, esta diversidad de perspectivas simplemente no existía, las preguntas sobre la identidad latinoamericana se formulaban en el ámbito cerrado de la filosofía y acaso de la antropología, pero nunca o casi nunca desde la historia o desde la sociología. Si Néstor García Canclini se cuestiona acerca de la existencia de América Latina, es porque se la puede 'ver' muy poco, o lo que 'vemos' a través de los discursos y las imágenes no parece ser suficiente y no responde a las necesidades 'identitarias' de los tiempos presentes. Es de suponer que a Canclini no parecen satisfacerle sus propias indagaciones o tampoco tiene una respuesta, al menos no una respuesta completa o convincente. Lo que significa que mientras no se responda, dichas interrogantes seguirán teniendo vigencia. Cuando se discute sobre qué es lo latinoamericano, la tendencia generalizada se enfoca en las raíces indígenas, pues encuentran en ellas la reserva crítica y utópica de una sociedad en constante rebeldía, y con antecedentes cosmogónicos bastante sólidos como para fundar una pertenencia; sin embargo, de acuerdo con la idea de Canclini al referirse a este principio, advierte: "Soy un poco escéptico del otro lado de la antropología que es a veces la idealización de lo indígena como recurso puro, cuando en realidad los propios indígenas están reubicándose en América Latina" (citado por Mancini: 2004, p.1).

Desde sus orígenes, lo que posteriormente llamaríamos Latinoamérica puede verse como una constelación de naciones. Lenguas distintas e intereses encontrados pero instituciones políticas semejantes, parecida organización social y cosmogonías similares. Un mundo que hace pensar en las *polis* griegas o en las repúblicas italianas del Renacimiento: la homogeneidad cultural junto a las intensas y feroces rivalidades, pero a diferencia de los romanos u otros grupos expansionistas, estos pueblos lucharon básicamente entre sí por el control político y económico, más no por expandir un dominio absoluto sobre los otros pueblos.

Rasgos evidentemente distintos, si se comparan por ejemplo con los comienzos de otras civilizaciones, hacen de mesoamericana una región única, irrepetible. Por principio, aparece miles de años después que el Viejo Mundo, y su historia constituye un persistente viaje entre comenzar y caer, reiniciar y volver a caer, de ahí que no sea fácilmente identificable una línea evolutiva en el desarrollo de sus instituciones, costumbres y técnicas de producción. Esto se explica debido a la falta de influencia exterior que contribuyera a impulsar o alterar este proceso, como sucedió con otras culturas, como la europea o la asiática, mismas que tuvieron contacto con pueblos civilizaciones comerciantes y civilizaciones guerreras, que vagaban de un lugar a otro. De este modo se puede entender el desarrollo de los pueblos mesoamericanos, un eterno retorno, o como un caminar en círculo. En este discontinuo movimiento es difícil precisar los rasgos constitutivos que dan forma a la región por lo que el YO latinoamericano:

Proviene de una heterogénesis. De ahí que la identidad sea una obsesión de la cultura y la política en el continente, al extremo del aburrimiento. El latinoamericano ha tenido siempre que preguntarse quién es, simplemente porque le resulta difícil saberlo [...] El latinoamericano sufre a menudo un complejo de la encrucijada que lo conduce a afirmarse mediante relatos ontologizadores. O proclama que es tan europeo, indio o africano como cualquiera—o aun más—, o se acompleja por no serlo del todo. Cree pertenecer a una nueva raza de vocación universalista, o se siente víctima de un caos o escindido entre mundos paralelos. Su complejidad lo confunde o lo embriaga. Además América Latina ha sido el espacio de todas las esperanzas y de todos los fracasos. (Mosquera: 2010, p.90)

Esta constante necesidad de preguntarse sobre el ser ontológico tiene varias explicaciones, una de ellas es histórica, y tiene que ver con su hado como región que ha crecido y desarrollado aislada, no solo por su geografía sino por su ‘inexistencia’ para el resto del mundo. Esto la define como una zona cuyas sociedades han transitado y transformado en una profunda soledad. A este respecto, Octavio Paz asegura que ha sido debido a este aislamiento y a la poca interrelación con otras civilizaciones, que los pueblos mesoamericanos tuvieron poco desarrollo técnico e instrumental. Aunque, atinadamente aclara también que: “Una civilización no se mide únicamente por su tecnología sino por su pensamiento, su arte, sus instituciones políticas, sus logros morales” (2003, p. 32). Resulta entonces que esta aparente desventaja queda superada cuando se descubre su originalidad, al crecer sola, es única, diferente, huérfana. Es adolescente y vulnerable.

En esta investigación se asume como necesidad legítima la búsqueda del reconocimiento como latinoamericanos, el preguntar quiénes somos se asemeja a la actitud de un adolescente inseguro de lo que es, y que indaga en la multiplicidad de rostros su etnogénesis, tanto en los procesos de acriollamiento e hibridación, como en

los grupos indígenas no integrados. Mosquera asegura que es una reacción natural y comprensible ante la presión por construir identidades de resistencia frente a Europa y Estados Unidos, y de cara a las totalizaciones generalizadas, que han coexistido con la fragmentación impuesta por los nacionalismos (Cfr., p. 124).

Se plantea que en un algún momento y debido a las circunstancias socio-históricas de dependencia y colonización en los países latinoamericanos, fue pertinente preguntarse por la identidad y las características propias. Dadas las específicas circunstancias de América Latina, el haber sido una colonia cuando aún era muy joven, ocasionó que la cultura en general y las artes plásticas en particular, jugase un papel de 'rebote'. Es decir, que algunas tendencias hegemónicas provenientes de Europa y los Estados Unidos hayan sido adoptadas por artistas locales, quienes les han incorporado su inventiva individual y de este modo, les devuelven, reinventadas. Se ha querido ver en esta situación, una actitud meramente 'copista', cuando en realidad representa una compleja multiplicidad de procesos de resignificación, transformación y sincretismo que responden a la acusación de ser simplemente copiones y derivados. ¿Y quién señala que copiar sea un delito o que no pueda ser el inicio de un proceso creativo? Mosquera explica que: "La postmodernidad, con su descrédito de la originalidad y su valoración de la copia, nos ayudó mucho. Pero serían también plausibles desplazamientos de enfoque que discutieran cómo el arte en América Latina ha enriquecido las posibilidades de las propias tendencias 'internacionales', dentro de ellas mismas" (*Ibíd.*, p. 128).

No es posible ya, mantener la idea de que el arte latinoamericano es derivativo de los centros occidentales, sin considerar además de estas influencias, su pasado cultural, sus tradiciones locales y expresiones artísticas aunadas a las lecturas personales, o la resignificación y reinención que los artistas latinoamericanos realizan a partir de tendencias externas. Se debe tener precaución al valorar aquellas obras que manifiestan la diferencia o satisfacen expectativas de exotismo, actitud que ha llevado a los artistas a 'otrizarse' a sí mismos en aras de cumplir con las exigencias de los centros de distribución central del arte. Este paradójico autoexotismo nos lleva a cuestionarnos por qué el 'Otro' somos siempre nosotros, nunca ellos. El autoexotismo, dice Mosquera: "Subraya un esquema hegemónico pero también la pasividad de ser complaciente a ultranza, o a lo sumo indica una iniciativa mediatizada" (*Ibíd.* p. 126). Este autoexotismo lo encontramos, en muchos casos, arraigado junto a posiciones opuestas a la intromisión extranjera, lo que resulta un tanto sospechoso.

Al artista latinoamericano le quedan solo dos opciones, asumirse como tal, contradictorio, copión, resignificativo, derivativo; o excluirse, silenciarse y correr el riesgo de que 'otros' se confieran el derecho de señalarle *lo que es y lo que debe hacer* y además, reifiquen hasta su disidencia. Es decir, que le sea impuesta incluso la manera de ser divergente y que, desde los centros hegemónicos, escriban el relato teórico sobre el ser artístico latinoamericano.

Este es un momento idóneo para que los artistas latinoamericanos cuestionen la dirección de su producción artística y logren beneficiarse del nuevo interés y apertura que el Norte muestra hacia los países periféricos. Sin embargo, pese a que los centros hegemónicos están abriendo sus puertas cada vez más a diversas manifestaciones culturales, predomina aún, un cierto hábito centralista propio de los países con mayor poder económico; pues siguen siendo ellos, los que legitiman la obra en términos de artístico- no artístico y determinan criterios de valoración sobre el tipo de obra que debe exhibirse. Con todo, esta peculiar apertura puede significar para Latinoamérica, una gran oportunidad para empezar a trabajar desde la realidad concreta, es decir, en el plano real y vivencial, considerando aquello que puede llegar a ser. Desde esta perspectiva, sería posible proyectar esa realidad a través de un nuevo lenguaje, comprensible no sólo para unos cuantos, sino un lenguaje internacional, al que todos podamos contribuir en su construcción.

Entre los desafíos que presenta la posmodernidad, el principal es evitar la tendencia a 'otrizarnos', y ser tan exóticos como Occidente quiere que seamos. Lo que está en juego aquí es la capacidad para convertir este desafío en iniciativa, y en vez de receptores pasivos, transformar el contexto y generar acciones reflexivas de 'apropiación' y aprendizaje de valores culturales fundamentales para activar un proceso de comunicación en nuestro propio lenguaje. En este panorama, no resulta ocioso advertir que si bien el escenario es real, las producciones artísticas y literarias generadas en torno a este fenómeno en los países periféricos, siguen siendo poco apreciadas allende sus fronteras, y su circulación en el mundo del arte, aunque vaya en aumento, no tiene todavía el peso específico deseado. Depositar en esta coyuntura un exceso de confianza, puede terminar en una gran desilusión, es mejor considerar que si bien: "El esquema centro-periferia se ha vuelto más flexible, no obstante, se conserva incólume. Su complejización—'hay un Tercer Mundo en cada Primer Mundo, y viceversa', recordaba hace tiempo Trinh T. Minh-ha—no conlleva su desaparición. Estamos muy lejos de una escena artística globalizada" (*Ibíd.*, p.73).

Por otra parte, el artista latinoamericano mantiene cierta tensión que es pertinente conocer y entender para después superarlo. Esta tensión se origina por la presión que ejercen los circuitos de arte internacional en el afán de legitimarse e imponer sus cánones estéticos. Muchos artistas buscan adecuarse a los criterios internacionales para satisfacer las preferencias de los curadores, ya sean norteamericanos o europeos; de esta manera se deforma su actividad productiva, que ahora es pensada para el otro, no para sí, ni desde sí mismo. Esta adaptación es notoria en la plástica latinoamericana quizás más que en ningún otro sitio en el mundo. El artista busca la alteridad pero sin apartarse de exigencias más universales. Esta presión genera como consecuencia, un tipo de ansiedad por responder a los parámetros de un lenguaje 'internacional', que visto con objetividad, no es tan internacional, porque no es compartido, ni sus códigos pueden ser interpretados de modo general, precisamente por haber sido contruidos



desde un enfoque centralista. A esto se suma, la incertidumbre derivada de otro tipo de exigencia: producir desde el propio contexto, desde la realidad latinoamericana pero al mismo tiempo, seguir siendo exóticos y negociables. Tal escenario genera un terrible desgaste físico e intelectual, un fuerte desconcierto que acarrea una confrontación entre lo que se quiere hacer y lo que se hace. Es como pretender estar en distintos sitios a la vez y no saber a cuál se pertenece, como si se pudiera ser omnipresente y universal. Dentro de esta confusa situación, es perfectamente comprensible que muchos artistas comenzaran ya desde los años sesenta, a hacerse una serie de cuestionamientos. ¿Qué o quiénes somos? ¿Por qué creamos esta clase de arte? ¿Para qué o para quién lo hacemos? ¿Nos identificamos como latinoamericanos? ¿Nuestra obra refleja la esencia de lo que somos? La formulación de estos cuestionamientos tiene que ver con la conformación de una mentalidad colonial, la falta de autoafirmación, de iniciativa, de confianza y valoración del trabajo propio.

También desde fuera se han formulado juicios de valor que catalogan superficialmente al arte latinoamericano. En esta investigación buscamos indagar aquellos equívocos y aciertos que al inscribir algunas manifestaciones artísticas las han clasificado como ‘arte de copiones’, ‘derivativos’, ‘resignificativos’ y ‘apropiativos’, sin analizar si estos procesos podrían conducir también a estructurar un nuevo modo de hacer arte, con herramientas distintas, en condiciones políticas y económicas diferentes y con otro nivel de desarrollo tecnológico. A decir verdad, ni siquiera es fácil ser copión así nomás y mucho menos, llegar a resultados idénticos. Aunque lo peor no es ser tildado de copiones, sino haberlo creído y haberlo aceptado con la cabeza baja, como si representara un grave delito.

Buscamos que esta investigación se inscriba como una más entre tantas voces que ya se alzan desde Latinoamérica, y cuya intención es llegar no solo a quienes han instaurado una política centralista en el mundo del arte, sino también desde luego, a los artistas latinoamericanos. Pretende incentivar y proponer una nueva forma de sabernos, de conocernos, de definirnos y también, es una respuesta ante la amenaza de que ámbitos externos pretendan definir y decidir qué hacer y que no, lo que se hace bien y lo que se hace mal. Esta investigación hace eco de algunas ideas propuestas por Gerardo Mosquera en sus múltiples escritos, que tienen la consigna de evitar que los centros hegemónicos del arte: “Hagan también al Tercer Mundo el pensamiento sobre la interculturalidad y la crítica al eurocentrismo, que aún con sus buenas intenciones y su valor, tienen el defecto de estar elaboradas desde circuitos de poder” (Op. cit., p. 18). En estos momentos, en que se vislumbra la superación de la dependencia y de las identidades estereotipadas, consideramos la ocasión ideal para hacer una pausa y mirar hacia atrás, valorar lo que se ha construido, lo que se propone con la fotografía *en* Latinoamérica, y con la fotografía *desde* Latinoamérica.

La práctica fotográfica en Latinoamérica ha acontecido de diversas maneras y a ritmos acompañados con las ideas fluctuantes en el ambiente cultural, político y filosófico gestadas en cada país de acuerdo a situaciones que le eran propias, más siempre encontramos un diálogo constante; compartiendo entre otras características, el ser países colonizados, la imposición de un idioma distinto, o (excepto Brasil), la existencia de grupos indígenas. Sin embargo, el evento que sobresale a todas estas determinaciones y que unifica el subcontinente es el haber sobrellevado la estructura impuesta por el colonialismo. De tal manera ha influido en la realidad vigente, que Jimmie Durham, artista de descendencia cherokee ha afirmado que: “Toda experiencia contemporánea es una experiencia colonial” y que “la realidad colonial es la única realidad que tenemos. Todos nuestros pensamientos son consecuencia de la estructura colonial” (2010: Conversaciones con Cuauhtémoc Medina).

Esta abrumadora afirmación nos hace constatar hasta qué punto las prácticas de la dominación europea han determinado una situación persistente y que parece condenar la historia a su eterna dominación; los pensamientos, las acciones, el arte, la tecnología. De hecho, el concepto mismo de globalización, los servicios, la revolución informática, están siendo manipulados por occidente y su cultura, la cual se presenta como una metacultura que opera el mundo y su sentido, que impone y asimila, recicla y homogeneiza.

Esta tendencia homogeneizante también ha hecho creer que el colonialismo y su consecuente mestizaje cultural son integrales y crean seres plenos, razas que al fusionarse producen belleza y armonía. No nos engañemos, advierte Mosquera, la idea romántica del mestizaje cultural nos ha hecho creer en una fusión armónica y feliz que disfraza no solo sus diferencias, sino las contradicciones y desigualdades que vivieron y viven los pueblos colonizados. Nos han hecho creer a través del lenguaje oficial y los discursos nacionalistas que somos naciones integradas, participativas. Cabría preguntarse qué hay detrás de la apariencia y cómo es que la fotografía muestra u oculta esas apariencias y contradicciones o ha servido de vínculo para construir el imaginario de una nación y la identidad oficial acorde con una cultura dominante.

Desde la teoría e historia de la fotografía latinoamericana ha habido más de un intento por definir y caracterizar sus rasgos distintivos, algunos impulsados por la escasez de publicaciones que relaten y analicen su ontología y otros solamente por la búsqueda de prestigio. Los historiadores norteamericanos Fred Ritchin y Carole Naggar, estudiosos de la fotografía, publicaron un lujoso ejemplar titulado *México visto por ojos extranjeros*: “El cual resultó ser la propuesta de una mirada perpleja, tan lejana y extraña que erige una historia que se ajusta a su medida, acorde a una visión preconcebida—nunca para reconstruir lo que debiera ser un fascinante pasaje histórico—precisamente la de los fotógrafos extranjeros en México” (Rodríguez, V Coloquio Latinoamericano de Fotografía, p. 91). La suiza Erika Billeter es otro ejemplo de estos historiadores que con muy ‘buenas intenciones’ han intentado construir

desde sus centros hegemónicos, la identidad del género. A finales de 1993 inaugura en Madrid la exposición *Canto a la Realidad. Fotografía Latinoamericana 1860-1993*, muestra que posteriormente se convirtió para muchos, en un libro de referencia significativa en la historia de la fotografía latinoamericana. Este texto enfatiza la visión exótica de lo latinoamericano y en cierto modo, constriñe al fotógrafo a coincidir con sus apreciaciones. José Antonio Rodríguez y Jorge Villacorta critican puntualmente los errores y malas interpretaciones en que incurre al describir la fotografía latinoamericana. Rodríguez en su artículo *Procesos en nuestra fotografía*, apunta que en ese libro Billeter: “Tergiversa propuestas estéticas, generaliza corrientes, confunde trabajos (señala entre otros errores, que Manuel Álvarez Bravo había trabajado como camarógrafo para la película de Eisenstein *¡Que viva México!*), y suprime autores fundamentales” (*Ibíd.*, p. 92), por la obvia razón de tener un conocimiento muy superficial de los fotógrafos latinoamericanos. Villacorta por su parte, señala en *Artes y Letras de Perú* (25 de junio de 1994): “La ausencia de rigor histórico, falta de sistematización y de aportes concretos, la mitificación inmedatista y un insuficiente aporte crítico” (citado por Rodríguez, en *ibíd.*, p. 92). En la historia de la fotografía elaborada desde Norteamérica por Beaumont Newhall, América Latina es un territorio incorpóreo en términos de producción fotográfica. Para él no existe Manuel Álvarez Bravo, Martín Chambi, Horacio Coppola, o ningún otro fotógrafo de esta región. Lamentablemente estos textos se han convertido en las pocas referencias a la historia de la fotografía latinoamericana, se leen en las escuelas de fotografía y se ofrecen sin reparo ni crítica como el único material que ilustra el ser de la fotografía, ya que: “Nos hemos acostumbrado a mirarnos tal y como nos mira el otro y a transformarnos en eso que el otro dice que somos” (*Ibíd.*, p. 94).

Establecer un plan de trabajo para esta investigación no resulta sencillo. Tal empresa sería bastante compleja si intentáramos escudriñar en detalle cada país, movimiento y artista. Por ello hemos trazado una ruta flexible, no apegada a la lógica de una historia lineal de eventos cronológicos; menos aún intentar abarcar todo lo concerniente al territorio que comprende Latinoamérica. Queremos realizar un viaje que permita trazar una ruta de lectura flexible sobre la conformación de la fotografía latinoamericana, y en el viaje ir construyéndole como objeto diferente del que hasta ahora se ha concebido. Sin embargo, esta propuesta no se limita a una simple identificación o caracterización, sino que además pretende ahondar en los orígenes y desarrollo de la idea de la identidad fotográfica latinoamericana y poder entender cómo se ha mitificado, aceptado, exotizado, otrizado y confrontado.

Esta ruta de lectura tiene como estructura general dos grandes bloques. Uno que dará cuenta de la fotografía *en* Latinoamérica y otro, que tratará sobre la fotografía *desde* Latinoamérica. Entendemos por fotografía *en* Latinoamérica aquella hecha desde el espacio geográfico, desde la ideología, desde la idea de nación, desde el exotismo. Es decir, la que se relaciona con los esencialismos arraigados con la tradición y la

idiosincrasia. Nos referimos con esto a: “Aquellos imaginarios nacionalistas donde se expresa un culto tradicionalista a las raíces supuestamente protectoras contra injerencias foráneas, y la idealización romántica de convencernos acerca de la historia y los valores de la nación. A menudo el folclorismo nacionalista es en gran medida un medio usado o manipulado por el poder para retorizar una nación supuestamente integrada, participativa” (Mosquera, op. cit., p. 126,). Tal imaginario nacionalista dio como resultado, una búsqueda frenética de la identidad, que se manifestó de manera perceptible en las artes visuales, la música y la literatura.

La fotografía *desde* Latinoamérica, por otro lado, hace referencia a la superación de la neurosis de la identidad. La fotografía *desde aquí*, desde el contexto ya sea de tipo personal, histórico, cultural o social y que está más en contacto con un lenguaje internacional que con una búsqueda identitaria. Gerardo Mosquera explica que esta se inicia: “Desde el momento en que el contexto deja de ser un *locus* cerrado, relacionado con un concepto reductor de lo local para conectarse con un espacio donde se constituye naturalmente la cultura internacional” (*Ibíd.*, p. 167). El lenguaje o la cultura internacional hacen referencia a un tipo de códigos con significados internacionales, comprendidos o leídos por todos a manera de una lengua universal. Este periodo no tiene un momento histórico preciso, pero es posible vislumbrarle en el momento en que surge una identidad más dinámica, y un cambio en las epistemologías prevalecientes que dirigen de alguna manera el hacer artístico.

Los dos grandes bloques que hemos mencionado arriba se organizarán en cuatro capítulos. El primer bloque abarcará los dos capítulos primeros, y el segundo, el tercer y cuarto capítulo. En el primer capítulo se analizará la fotografía *en* Latinoamérica, aquella creada en el espacio geográfico desde el exotismo y el primitivismo, la ideología y, los discursos filosóficos e ideológicos en que se empezó a sustentar la idea de patria y como antecedentes de la neurosis de la identidad. En el segundo capítulo abordaremos la fotografía *en* América Latina, aquella hecha desde el nacionalismo, desde el compromiso social, el culto a la tradición y los esencialismos y, el pensamiento nacionalista, los ideólogos comunistas y antiimperialistas, que desataron la neurosis de la identidad. El segundo bloque se referirá a la fotografía *desde* América latina, aquella que corresponde a lo que hemos denominado ‘la superación de la neurosis de identidad’ (desde el contexto ya sea de tipo personal, histórico, cultural o social). En el tercer capítulo, se abordarán los primeros asomos en que se puede entrever una estética construida desde la concienciación histórica, cultural y social y que inicia la superación de la neurosis de la identidad y la construcción de lo global desde la diferencia, aunado a los discursos antiimperialistas que la motivaron y promovieron. En el último y cuarto capítulo nos abocaremos al momento en que el contexto deja de ser un ‘locus cerrado’ para dar paso a una identidad flexible e inestable, para sí y para el mundo. Reemplazamos la presencia de los filósofos y educadores para dar paso a la de los críticos, historiadores de arte y comisarios

especializados en el análisis de la fotografía latinoamericana y sus aportaciones en la tarea de conceptualizarla. También se incluirá un avistamiento por la geografía fotográfica del subcontinente que nos permitirá ser testigos de las transiciones y mutaciones del universo que constituye la fotografía latinoamericana alejada ya de toda pretensión esencialista o auto-exótica.

Esta propuesta implica realizar una revisión, análisis y lectura crítica de la manera en que han sido apropiados los cánones estéticos y epistemologías extranjeras como un fenómeno pasivo en una primera fase de la fotografía latinoamericana. En esta parte se examinarán aquellos axiomas que nos permitan descubrir los mecanismos de imposición de los fotógrafos norteamericanos y europeos. También se indagarán las formas ‘incorrectas’ en que el fotógrafo latinoamericano ha asimilado los modelos extranjeros, la mala lectura y las copias que se extendieron como reguero de pólvora por el continente. Por último, se revisarán las mutaciones y transformaciones que las imposiciones de los centros hegemónicos provocaron en estos países, y la posterior resignificación que se produce a partir de la mala lectura realizada de la fotografía occidental. En términos muy generales, este proyecto se enmarca en las primeras décadas del siglo XX y hasta el siglo XXI, sin la pretensión de efectuar una secuencia historicista ni historiográfica de los estilos y movimientos.

Queremos indagar cómo se ha construido la necesidad ontológica del ser latinoamericano desde las ideas filosóficas para subsecuentemente establecer vínculos con la estética, la teorización y la práctica fotográfica. Nos interesa analizar las responsabilidades propias y ajenas en la construcción del folclorismo nacionalista, el exotismo y el autoexotismo en la práctica fotográfica. Este interés nos lleva a examinar lo mismo actos y omisiones como causas directas del proceso de otrización en la producción artística latinoamericana, así como la manipulación externa de la cual ha sido objeto. Nos preguntamos si es posible conceptualizar y hacer fotografía latinoamericana sin la referencialidad de la identidad, y cuáles son los desafíos que representa producir arte contemporáneo desde lo local, con valores, sensibilidades e intereses muy particulares pero sin encerrarse en tradiciones segregacionistas, y cómo hacer para poner a funcionar la tradición fotográfica latinoamericana en la nueva época. Asumiendo que estos tiempos postmodernos han traído un interés más evidente por el otro y que hay más apertura y aceptación del arte periférico, ¿es apremiante y vital des-europeizarnos o des-norteamericanizarnos para llegar ‘puros’ y ‘auténticos’ a los circuitos del arte ó, es factible una resemantización de la cultura globalizada? ¿Y si somos ‘impuros’, cómo asumir nuestra heterogénea e híbrida personalidad postcolonial y hacernos ver desde aquí, en el ahora, desde Latinoamérica? ¿Qué artistas manifiestan en su producción estas búsquedas o pérdidas identitarias? ¿Qué epistemologías sustentan las ideas sobre la identidad fotográfica latinoamericana?

Considerando que el fenómeno de la penetración cultural no solo se impone, sino también se asume, analizaremos los modos en que se evidencia la aceptación de los cánones estéticos y formales europeos y norteamericanos en los temas, la estética, la producción teórica y el discurso ideológico. Se trata de estudiar y evaluar la obra fotográfica de Latinoamérica para conocer las funciones que cumple dentro de su propio contexto, es decir, qué valores se le atribuyen, qué sensibilidades satisfacen, qué perspectivas abre, qué aporta y qué clase de mensajes proporciona al espectador.

Utilizaremos la idea de Mosquera sobre la identidad por la acción, y no por la representación. Es decir, construir la identidad pero haciéndola, sin interesarse demasiado en sí misma e ignorando un tanto el proceso de construcción y centrarse más en el hacer, el ser haciendo. A este respecto, Mosquera dice que:

La apropiación cultural no es un fenómeno pasivo. Los receptores siempre transforman, resignifican y emplean de acuerdo con sus visiones e intereses. La apropiación, y en especial la 'incorrecta' suele ser un proceso de originalidad, entendida como nueva creación de sentido. Las periferias, debido a su ubicación en los mapas de poder económico, político, cultural y simbólico, han desarrollado una 'cultura de la resignificación' de los repertorios impuestos por los centros. Es una estrategia transgresora desde posiciones de dependencia. Además de confiscar para su uso propio, funciona cuestionando los cánones y la autoridad de los paradigmas centrales. Según señala Nelly Richard, las premisas autoritarias y colonizadoras son así desajustadas, reelaborando sentidos, 'deformando el original' (y por ende cuestionando el dogma de su perfección), traficando reproducciones y de-generando versiones en el trance paradójico de la copia (*Ibíd.*, p. 57).

Según esta propuesta, que va acorde al proyecto, no se trata de desmontar la obra, sino de de-construirla, y en esa deconstrucción, deseurocentrizarla y buscar su propia proyección, que si bien tiene características y sensibilidades únicas, también han sido construidas pensando demasiado en el otro.

## Metodología

Queremos trazar este proyecto teniendo como eje vector a México, país donde se empezó a estructurar la necesidad de conceptualizar lo latinoamericano en la fotografía desde los coloquios, conferencias y congresos. Desde este país iniciamos el viaje y a él retornaremos, más como hemos apuntado arriba, este viaje será ligero y no trazará una línea recta, no desde la rigidez de la historia del arte vista como una serie de sucesos que se inscriben en periodos históricos a manera de un *continuum*, siguiendo la ruta de los estilos y los movimientos internacionales; sino como un zigzagueante movimiento que va alternadamente de un país buscando esa voz que guiara a través de autores o grupos, que aparecen aquí y allá, muchas veces sin conexión aparente o sin relación entre sí, pero que permitirán ir encontrando en el

camino, eventuales vínculos entre la diversidad de los grupos y las distintas culturas, unificadas por el mismo lenguaje: el fotográfico.

Esto nos lleva metodológicamente a proceder a manera de una de-construcción, que según Derrida, consiste en mostrar cómo se ha construido un concepto—en este caso las ideas sobre la identidad—, a partir de procesos históricos y acumulaciones simbólicas, mostrando que lo claro y evidente dista de serlo, puesto que los útiles de la conciencia, en que lo verdadero en sí ha de darse son históricos, relativos y sometidos a las paradojas de las figuras retóricas de la metáfora y la metonimia. La deconstrucción es en realidad una estrategia, una nueva práctica de lectura, un archipiélago de actitudes ante el texto. Con Derrida, consideramos que la interpretación es un tarea de re-escritura, dado que cualquier texto (artístico o no) pertenece a una tradición de la que no poseemos las claves, de la cual se escapa la continuidad, de la que solo podemos registrar las obras como rostros opacos, oscuros, ininteligibles, de su existencia.

Esta estrategia metodológica nos permitirá realizar un viaje en sentido inverso, guiados por algunos nortes como las ideas filosóficas que gestaron la búsqueda de ‘lo latinoamericano’ desde finales del siglo XIX hasta el siglo XX, cuando se construye la fotografía contemporánea. Dada la significación e importancia de la *intelligentsia* latinoamericana desde la Independencia formal hasta nuestros días, indagaremos en los discursos filosóficos, educativos e ideológicos aquellos fundamentos que guiaron la práctica fotográfica y la necesidad de la búsqueda de los elementos identitarios. La de-construcción consistirá entonces, en hacer una revisión retrospectiva para resignificar y enriquecer el presente, para vernos de manera distinta, pero sin negar lo que hemos sido. Esta de-construcción busca, desde la aceptación y comprensión, mirar el pasado con seguridad, y proyectarnos con las herramientas que siempre hemos tenido. Se trata en definitiva de rescatar, a través de la resignificación la obra de arte que: “Amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella” (Walter Benjamín, citado por Bal, 2003 p. 89). Esto nos permitirá reconocer en la historia de la fotografía a un Manuel Álvarez Bravo, a un Martín Chambi o a un Horacio Coppola revestidos de actualidad y no como espíritus que han dejado de hablarnos y de significarnos, enterrados en el pasado de los libros de la historia del arte.

Para efectuar la lectura de las imágenes haremos uso de las herramientas metodológicas para el análisis del texto fotográfico formulada por Javier Marzal Felici en *Como se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada* (2009). En este libro Marzal plantea una metodología de análisis del texto fotográfico enriquecida con una reflexión previa teórica e histórica extensa sobre la fotografía. Y propone una serie de instrumentos metodológicos que abordan la fotografía como un ‘objeto de sentido’, cuyas formas visuales son portadoras de significación específica para quienes la construyeron y para quienes la observan y que no se agota en una afirmación genérica que la reduce a esa supuesta propiedad de la fotografía de ‘despellejar el mundo’



como señala André Bazin (*Ibíd.*, 18). Para construir la fotografía como objeto de sentido que va conformando también un modo de mirar e interpretar el mundo que nos rodea, es pertinente preguntar y responder a los viejos cuestionamientos que trata de responder Marzal en el texto arriba mencionado ¿Qué significa, para nosotros, aquí y ahora esa imagen?: “Ya que una imagen, cualquiera que sea su fundamento material, cualesquiera que sean los mecanismos y técnicas involucradas en su fabricación, en su génesis...seguirá siendo un objeto de sentido, continuará interpelando a sus espectadores más allá (o más acá) un ‘efecto de realidad’” (*Ibíd.* p.11).

Acepta Marzal que su propuesta surge de un ‘mestizaje’, bastante productivo en nuestra opinión, de otras metodologías ya existentes. Explica que: “El objetivo es motivar una aproximación crítica al estudio de la significación fotográfica que vaya más allá de la ‘superficie’, muchas veces fascinante, de la propia fotografía, para lo cual hemos tratado de exponer con la máxima sencillez y claridad posibles un amplio ‘catálogo’ de nociones y conceptos que sirvan para despertar una actitud crítica ante la imagen” (*Ibíd.*). Así reitera también su deuda “con la semiótica interpretativa, en cuyas raíces se inspira el modelo de trabajo que seguimos, sin menoscabo de otras perspectivas metodológicas que no consideramos excluyentes...Nuestra propuesta metodológica es de naturaleza orientativa y provisional, conscientes de los peligros teleologistas, deterministas o positivistas a los que puede conducir una concepción demasiado rígida de la lectura de un texto audiovisual” (*Ibíd.* p.21). Marzal enfatiza que desde el momento en que concibe una imagen como un ‘texto fotográfico’, ello implica una tendencia desde la semiótica, esta tendencia la asumimos en toda la investigación, ya que se analizarán las imágenes como discursos visuales que pueden ser leídos pero también interpretados y en esa interpretación mediará obligadamente la de quien relata.

Siguiendo esta propuesta consideraremos varias aproximaciones al estudio de la imagen. En principio el estudio de la instancia creadora, es decir, la aproximación biográfica, aportando datos relevantes del creador, pero iremos más allá de la vida de los creadores y se formularán juicios históricos que permitan exponer la transformación y decadencia de los diferentes estilos artísticos desde la perspectiva historicista. Más consideraremos la historia del arte en relación con la cultura, la historia social y las ideas filosóficas del momento histórico. También se aplicará la semiótica al estudio de las fotografías. La metáfora del lenguaje ha sido una de las claves fundamentales en las propuestas que analizan el texto fotográfico: “La hipótesis semiótica considera que la fotografía, como otras formas de expresión audiovisuales, es un ejemplo en el que cabe suponer la existencia de un código subyacente que hace posible la presencia de signos en la imagen, cuya interpretación es necesariamente abierta” (*Ibíd.*, p. 143).



Nos proponemos utilizar esta metodología porque permite comprender los mecanismos de 'producción de sentido' que habitan en el texto fotográfico, y que solo un análisis atento y minucioso puede develar. Destacar y analizar la 'producción de sentido' de las imágenes analizadas nos permitirá ir encontrando el camino por donde se ha entretejido la idea de la identidad fotográfica en Latinoamérica.

El método de trabajo que propone Marzal distingue un primer nivel que denomina nivel contextual, en el que se recabará la información necesaria sobre la técnica empleada, el autor, el momento histórico del que data la imagen, el movimiento artístico o escuela fotográfica a la que pertenece, así como la búsqueda de otros estudios críticos sobre la base en la que se enmarca la fotografía que pretendemos analizar. Este primer nivel tiene el propósito de ubicar geográfica, histórica y estilísticamente al fotógrafo y a la imagen analizada con el fin de facilitar la lectura de la imagen.

En segundo nivel de análisis contempla el estudio del nivel morfológico de la imagen. Siguiendo las propuestas expuestas por distintos autores, abordaremos conceptos de cierta complejidad, como el punto, la línea, el plano, el espacio, la escala, el color, etc., que no son puramente 'materiales', aclara Marzal ya que con frecuencia: "Participan a la vez de una condición morfológica, dinámica, escalar y compositiva" (*Ibíd.* p.174). En este apartado, se evidencia la naturaleza subjetiva del trabajo analítico, donde también se ponen en consideración cuestiones de tipo valorativo, y se plantea la dificultad de evitar la interpretación personal del texto fotográfico. Sin embargo, para Marzal es claro que: "En todo acto de percepción entran en juego una serie de leyes perceptivas, de carácter innato, como la ley de la figura-fondo", y la "ley de la forma completa" o "la ley de la buena forma" (*Ibíd.* p.175). Finalmente la comprensión de un texto icónico tiene una naturaleza holística, en el que el sentido de las partes de la imagen o de sus elementos simples está determinado por una cierta idea de totalidad.

El tercer nivel, es el compositivo, en este se indagará cómo se relacionan los elementos anteriores desde un punto de vista sintáctico, conformando una estructura interna en la imagen. Esta estructura tiene para Marzal un valor operativo, no ontológico, ya que no se trata de algo que se halla oculto de tras la superficie del texto. Incluye en este apartado los elementos escalares (perspectiva, profundidad, proporción, los elementos dinámicos (tensión y ritmo), que aunque los primeros poseen una clara naturaleza cuantitativa (los primeros) y temporal (los segundos), tienen efectos importantes en la composición plástica de la imagen. Aquí se analizan también cómo se articulan el *espacio y el tiempo de la representación*, dos variables ontológicamente indisolubles que Marzal analiza de forma separada por razones de operatividad. Dice que: "La reflexión sobre estos aspectos espaciales y temporales del texto fotográfico pasa por el examen de aspectos muy concretos desde las variables físicas del espacio y el tiempo fotográfico hasta otros más abstractos como la

“habitabilidad” del espacio o la temporalidad subjetiva que construye la imagen” (*Ibíd.* p.176).

El cuarto nivel de análisis se concentra en el estudio del nivel enunciativo de la imagen, enfatizando en *los modos de articulación del punto de vista* ya que: “Cualquier fotografía, en la medida en que representa una selección de la realidad, un lugar desde donde se realiza la toma fotográfica, presupone la existencia de una mirada enunciativa” (*Ibíd.*). El examen de este punto tiene consecuencias notables para la investigación ya que permitirá conocer la *ideología implícita* de la imagen, y la visión del mundo que trasmite. En este sentido, Marzal propone una combinación de conceptos sobre los que reflexionar que incluyen: El punto de vista físico, la actitud de los personajes, la presencia o ausencia de calificadores y marcas textuales, la transparencia enunciativa, los mecanismos enunciativos (identificación vs distanciamiento), hasta el examen de las relaciones intertextuales que la imagen fotográfica promueve. El análisis de la fotografía finaliza con una *interpretación global del texto fotográfico*, de carácter subjetivo, que persigue la articulación de los aspectos analizados en la construcción de una lectura fundamentada, así como para realizar una valoración crítica sobre la calidad de la imagen estudiada.

Es pertinente dejar en claro la manera en que se realizara el ‘viaje deconstructivo’. Un principio rector guiará esta investigación: la idea de un viaje a través de varias disciplinas y distintos países: Emplearemos recursos de la literatura, la historia, la historia del arte, la crítica de arte, la semiótica y la estética. Transitaremos por varios países, de México, podríamos viajar a Cuba, luego a Brasil, y de ahí a Argentina y luego a Colombia, Guatemala y al final del viaje regresar a México, país que estará en el centro de nuestra atención por ser el sitio donde se consolidan las primeras ideas identitarias nacionalistas y de identidad fotográfica. El itinerario de este viaje se irá trazando según se vayan encontrando indicadores que nos dirijan hacia el siguiente destino pretendiendo que al regresar del viaje—al ser de-construida la idea de identidad en la fotografía—no sea nunca la misma que al inicio de su periplo y se haya convertido en una criatura viviente, inmersa en todas las cuestiones y consideraciones que ahora la rodean.

Por último, se prevé un encuentro con la propuesta del cubano Gerardo Mosquera, quien pertenece a una nueva generación de teóricos y críticos latinoamericanos que desde los años ochenta, muestran preocupación por que las prácticas artísticas de este continente alcancen su potencial y sean reconocidas al mismo tiempo que puedan servir como medio de renovación política y social. Mosquera junto con Nelly Richard, Boris Kossoy, John Mraz, Antonio Ramírez y Olivier Debrouse: “Están abriendo un espacio crítico para que la región aprecie sus propias innovaciones y superare su dependencia de las identidades estereotipadas que no hacían otra cosa que satisfacer las demandas neocoloniales del norte de alteridad exótica” (Jean Fisher en Mosquera:

2010., p. 10). Retomaremos de Mosquera entre otros conceptos, lo que entiende por *cultura de la resignificación, apropiación, autoexotismo, otrización*, el *ser-siendo* en el mundo, la fotografía *desde y en* Latinoamérica, y su propuesta de actuar en el espacio del mundo, y tener la capacidad de respuesta, independientemente de fuerzas externas, que sin ignorarlas, están dictando y estableciendo criterios en la producción, distribución y consumo artísticos. Se busca ante todo, ser responsables con la actualidad y las exigencias de un escenario globalizado, y no delegar la responsabilidad a una autoridad putativa superior, tal y como han hecho cómodamente algunos artistas y críticos fotográficos latinoamericanos. Si bien reconocemos que existe un gran margen para la incertidumbre y el riesgo, también es cierto que hay espacio para la esperanza y la alegría: eso quiere decir que es *desde aquí*, como insiste Mosquera, desde donde el mundo puede volver a ser creado, y construir nuestra “identidad por medio de la acción y no de la representación. En este proyecto haremos un esfuerzo por de-construir esa identidad y resignificarla, lo cual no implica destruir la existente, sino conocerla, entenderla, criticarla, y redireccionarla, desde este momento histórico.

## **Primera parte**

**La fotografía *en* Latinoamérica**

## **Primer capítulo**

**Antecedentes de la neurosis de identidad: la idea de patria y nación y nacionalismo, y la fotografía desde el exotismo y el primitivismo**

En este capítulo abordamos los antecedentes de la neurosis de la identidad tanto en las ideas como en la práctica fotográfica. Por cuestiones históricas el origen de las primeras ideas identitarias son anteriores al inicio de la práctica fotográfica en Latinoamérica aunque se consolidan posteriormente a esta. Por ello iniciaremos con las primeras ideas filosóficas y educativas que empezaron a perfilar la idea de patria, nación y nacionalismo en el subcontinente, intentando establecer las conexiones entre diversos países, los diálogos e influencias. Con ello queremos propiciar un encuentro con los discursos que han construido la idea de identidad latinoamericana desde inicios de siglo XIX, para posteriormente indagar en la producción fotográfica sus efectos, afectos y desafectos. La búsqueda sobre los orígenes de la idea de nación se ligará con la práctica fotográfica, para encontrar cómo la misma historia de la fotografía: “es algo sujeto al continuo juego de la historia, la cultura y el poder, la escritura de esta historia debe adoptar este mismo proceso híbrido, indefinido, politizado, y a veces incluso contradictorio” (Green: 2007, p. 143). La definición de un medio, especialmente la fotografía, “no es autónoma, sino heterónima, dependiente de otros medios. Se deriva menos de lo que es tecnológicamente que de lo que es culturalmente. La fotografía es lo que hacemos con ella” (*Ibíd.*, p.143-144).

Si bien es en México donde se vislumbra, en las primeras décadas del siglo XX una filosofía que conceptualiza el ser latinoamericano y su trascendencia en las ideas de José Vasconcelos, es posible encontrar antecedentes de esta en los escritos de José Enrique Rodó en Uruguay y José Martí en Cuba en los años sesenta del siglo XIX. Son ellos quienes empiezan a construirla desde una perspectiva monoculturalista y a partir de identidades contrapuestas entre lo que identifica y lo que diferencia el ser latinoamericano.

Durante una larga etapa que puede ser fechada al inicio de los movimientos independentistas en el subcontinente americano, la patria, es definida como ese ser: “de formas imprecisas y precisas a la vez” y como: “El conjunto de etapas históricas y compromisos emocionales que concede identidad y sentido de pertenencia, al ser la disponibilidad para el sacrificio el sustento primordial de la Nación” (Monsiváis: 2011, p. 3). Posteriormente se atenúa el uso del término *Patria* fuera de los discursos oficiales y los procedimientos escolares, al ser la Patria, históricamente, el altar donde los patriotas han conducido sus vidas, sus esfuerzos, sus rechazos del desánimo. Ya a fines del siglo XIX no se extingue la voluntad de contribuir al mejoramiento colectivo, pero sí se atenúa el fluir de las metáforas donde las múltiples muertes voluntarias esmeran la noción de *Patria*. La vida y obra de José Martí es un buen ejemplo de hombre y poeta patriótico.

José Martí (1853-1895), cubano, hijo de sargento valenciano y madre oriunda de las islas canarias, expresó su fervor a la patria más en diversos textos poéticos y artículos, que en un texto único, en uno de ellos afirmaba que: “Ni con Galos ni con Celtas

tenemos que hacer en nuestra América, sino con criollos y con indios” (Jerez Mariño: 1999, p. 470). Escribió en *Abdala* (1869), drama en un acto—en el dialogo que se establece entre el guerrero nubio con Espirita—: ¿Acaso crees que hay algo más sublime que la patria?, y estas palabras expresadas en su temprana adolescencia seguirán resonando en la mayoría de sus textos y su vida. Vivió exiliado en varios países, entre España, México, Venezuela y Estados Unidos, siempre entregado a la causa libertaria cubana de la invasión española y vislumbrando la presencia de los Estados Unidos como una amenaza para el resto de América, y murió como quiso o como pudo morir al defender su patria de la invasión española en el mes de mayo de 1895: “cabalgó deliberadamente hacia las tropas enemigas... para hacerse matar de cara al sol como él mismo lo había vaticinado” (Díaz-Perera, 1998, s/p). Martí había quedado en el campamento guardado por un teniente y doce hombres. Sintiéndose humillado en ese estado de pasividad frente al peligro por orden de Gómez, esfumándose así la primera oportunidad de pelear por Cuba con las armas en la mano, se montó en su caballo ‘Baconao’ y se lanzó a buscar a Gómez. Vadeó el río Contramaestre, y al llegar a la cima de un barranco vino a parar frente a la línea de fuego de la infantería colonial, parapetada detrás de la cerca de alambre de púas (Cfr. *Ibíd.*).

La Patria es tan diversa como sus vástagos, apunta Monsiváis. En 1920 Ramón López Velarde publica un texto definitorio *Novedad de la Patria*. En este se lee: “Han sido precisos los años del sufrimiento para concebir una Patria menos externa, más modesta y probablemente más preciosa... nuestro concepto de la Patria es hoy hacia adentro. Las rectificaciones de la experiencia... nos han revelado una Patria, no histórica ni política, sino íntima. La hemos descubierto a través de sensaciones y reflexiones diarias, sin tregua, como la oración continua inventada por San Silvano... Hijos pródigos de una Patria que ni siquiera sabemos definir, empezamos a observarla” (Citado por Monsiváis, op, cit., 2011). A partir de López Velarde, ‘la Patria íntima’ es ya un concepto intempestivo, en la medida en que no exige sacrificios sino el cultivo de la memoria y la sensibilidad que defienden y acrecientan los legados de la sencillez y la fe.

De descendencia española, José Enrique Rodó fue hijo de un comerciante catalán, nació en Uruguay en 1871 y murió en 1917. Vivió en medio de una familia comerciante acomodada. Rodó amaba su patria, pero como latinoamericano deseaba la liberación de Cuba. Fue uno de los primeros ideólogos del nacionalismo hispanoamericano. Desde muy joven empezó a publicar diversos textos en los cuales se anuncia ya un culto a los héroes encarnado principalmente en Simón Bolívar (de descendencia vasca) y Benjamín Franklin. En 1895 funda la *Revista Nacional de literatura y Ciencias Sociales* en un intento por sacudir las mentes de la intelectualidad uruguaya mediante la crítica e interpretación de los clásicos iberoamericanos. Escribe un texto que se centra en una propuesta identitaria que cambiaría la historia

ideológica de Latinoamérica, y también constituye una homilía dedicada a los jóvenes, *Ariel*. La estrategia de Rodó en este libro: “consistió básicamente en la contraposición de dos identidades homogéneas e inconmensurables: los latinos y los sajones. Se trata de dos ‘espíritus’ distintos; de dos formas de vida que heredan valores y formas de convivencia muy diferentes entre sí” (Castro Gómez y Mendieta: 1998, p. 6). Tanto sajones como latinos son herederos de la antigua civilización grecorromana, afirma Rodó que: “mientras que los Estados Unidos reciben esta herencia por la vía del humanismo nórdico-protestante, Hispanoamérica la recibe directamente por la vía del humanismo latino-católico que se desarrolló en las regiones mediterráneas de Europa: Francia, Italia, Portugal y, sobre todo España. Ello explicaría por qué la religión, la lengua, la moral, y el pensamiento de éstos dos pueblos adquieren un carácter tan opuesto” (*Ibíd.*). Según esta reflexión lo que diferencia a latinos y sajones es la valoración que dan a la racionalidad técnico-instrumental. Para la cultura sajona el trabajo, el ahorro y el culto a la industrialización y el mercantilismo son valores supremos; en cambio para el latino los valores más importantes son la contemplación estética, la generosidad del sacrificio y el sentimiento de solidaridad. En el primero, es prioritaria la cultura del ‘tener’, la sociedad, la solidaridad mecánica; en el segundo, la cultura del ‘ser’, la comunidad, la solidaridad orgánica. Krauze señala que: “Rodó simboliza la cultura sajona con la figura shakesperiana de Calibán, aludiendo así a los rasgos de automatismo, tosquedad y barbarie del pragmatismo norteamericano, mientras que la cultura latina queda simbolizada por la figura de *Ariel*, representante de la idealidad estética y moral que predomina en la América hispánica” (*Ibíd.*, p.7).

Casi un siglo después de haber expuesto éstas ideas que buscaban fundamentar un proyecto de educación y se nutrían principalmente del positivismo moderno y del voluntarismo puesto en boga por Schopenhauer y Nietzsche, la globalización en su exigencia por revisar las representaciones culturales, nos obliga a cuestionar si Latinoamérica es, fue o pudiera ser el *Ariel* noble, alado de espíritu que se nutre de la contemplación estética y se satisface más con el ‘ser’ antes que con el ‘tener’. Las categorías histórico-culturales y conceptuales que se derivan del pensamiento de Rodó forman parte de la construcción de la idea de Latinoamérica y sus personajes dan voz a sus meditaciones pedagógicas que buscaban educar a la juventud, aparentemente necesitada de un mentor que la guíe, porque en todo momento está por traspasar los umbrales de la madurez. Induce a los jóvenes a la unidad, a sortear las trampas de la excesiva racionalidad o el abandono en el apasionamiento (males característicos de la sociedad norteamericana, con su utilitarismo imparable), a buscar la libertad en el día a día, y si acaso se carece de ella, insta a seguir las huellas de los antiguos estoicos, quienes declaraban que aun en la esclavitud se puede conservar la libertad del pensamiento.

Se dedujo que el latinoamericano gusta más de la contemplación estética que del trabajo—esta idea posteriormente se traduciría como un ser perezoso—o el



mercantilismo irracional, es un ser generoso, sacrificado y solidario con el dolor ajeno, tiene un sentido comunitario amplio y busca el bien común, es como *Ariel*, idealista frente al grosero utilitarismo de *Calibán* (del sajón) —el racional y el trabajador—. El estilo de Rodó, inevitablemente recuerda la manera en que se registraron los diálogos socráticos (aunque en este caso se trate propiamente de un monólogo), cuya principal característica es la creación de utopías sociales; es decir, la confianza en el porvenir sin descuidar el pasado y el presente, tratando de conciliar antes que disolver nuestra contradictoria identidad. Calibán encarna también el origen del antiamericanismo, se identifica con los demócratas capitalistas, carentes de espíritu y elegancia: “esos búfalos de dientes de plata. Son enemigos míos, son los aborrecedores de la sangre latina”, sentencia Rubén Darío.

Ha sido en el cono Sur, entre Argentina y Uruguay, donde nació el antiamericanismo ideológico, señala Krauze que: “En ambos países, la influencia francesa no es solo una elección de gustos literarios. Con Francia obtienen varias cosas a la vez: una tradición filosófica, literaria y política muy poderosa; una confrontación desde un punto de vista de superioridad con los norteamericanos, a quienes consideran rudos y montaraces” (2011, p. 52).

Fueron más de un escritor, poeta o ideólogo latinoamericano quienes vieron en la figura de *Ariel* el tratado que postuló el contraste radical entre la cultura de Hispanoamérica y la anglosajona: Ernest Renán, Rubén Darío, Paul Groussac, entre otros. Más Rodó le da un carácter antiimperialista muy claro y un carácter literario más profundo. Refiriéndose a los norteamericanos, dice: “ellos son Calibán; ellos son duros de entendimiento, insensibles y hasta carentes de espíritu”, los latinoamericanos somos *Ariel*, “*Ariel*, genio del aire” explica Rodó: “representa, en el símbolo de la obra de Shakespeare, la parte noble, alada del espíritu. *Ariel* es el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad” (citado en Krauze, p. 53). *Ariel*, la obra, y el personaje shakesperiano no solo identifica en el norteamericano al rival que pisoteará las alas de la América Latina, también “aportó la idea de la unidad cultural que, a la postre, sería la más activa, influyente y longeva. Y quizás la única que sigue viva” (*ibíd.*). En esta obra Rodó intenta unir Latinoamérica en una especie de unidad espiritual, él, hijo de españoles, pide a los americanos latinos que sean siempre “españoles, hijos de la vida clásica y de la vida cristiana”, una especie de latinismo católico y de hermandad espiritual; una “salvación estética y cultural”, según le llama Krauze, muy acorde a las ideas positivistas—la religión del progreso— que no iba nada mal con el pensamiento francés-católico de algunos liberales clásicos y que perduró hasta comienzos del siglo XX. Cabe aclarar que:

*Ariel* revitalizó el positivismo. Basados en las teorías raciales de moda, en el gozne del siglo, varios pensadores positivistas hispanoamericanos [...] habían escrito varias obras de sombrío pesimismo sobre el futuro de la raza hispanoamericana supuestamente lastrada por la mala mezcla de la molicie genética indígena y el intolerante legado

psicológico de la raíz española. *Ariel* dio una salida idealista a ese pesimismo. Nuestra aparente debilidad era nuestra fuerza (*Ibíd.* p.54).

La obra de *Ariel* aportó dos ideas esenciales a la construcción de la latinoamericanidad: se supera la idea de la inferioridad latinoamericana a través de la superioridad de la cultura latina con respecto al utilitarismo de Calibán del norte, una postura anti yanqui. Y en segundo lugar, se hace un llamado a la juventud como la fuerza que construirá la nueva patria a través de la educación, la cual se convertirá en la mayor obsesión de los nacionalismos latinoamericanos, ya que será la educación lo que levantará a los pueblos de su lacerante pobreza.

En México se percibe una filosofía que conceptualiza el ser latinoamericano moderno en la segunda década del siglo XX en la persona del filósofo, político y académico, José Vasconcelos (1882-1959). En esta década el pensamiento social y político de Latinoamérica, tanto de la izquierda y de la derecha, de liberales y conservadores, convergía en que, los países pobres o en vías de desarrollo, debían erigir su condición vía la educación, es decir, buscar las mayores alturas del razonamiento a través de la intelectualidad: la educación se convierte en el mayor ideario liberal y positivista y el fundamento del nacionalismo. Vasconcelos proyectó proporcionar al país de un sistema educativo y de un marco cultural adecuado a las 'necesidades' nacionales. Consideraba que a través de la educación y la cultura se podía reivindicar la raza y creyó que el mexicano podía conquistar el espíritu, el intelecto y la grandeza, conformando una raza con características universales. Con sus ideas intenta enlazar a Hispanoamérica en una gran patria, por lo cual se le reconoce como el Maestro de América. Sus ideas fueron una mezcla de Platón, Nietzsche, Schopenhauer, Bergson, entre otros. Fue político, rector de la Universidad Nacional, Secretario de Educación Pública, desde donde apoyó los viajes y la formación de los grandes muralistas Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.

Sus postulados filosóficos y su idea de nación conforman una crítica constante al positivismo imperante en el país y en los Estados Unidos de Norteamérica. Señalaba que: "la doctrina del método nuevo [su propuesta] se comprendía diciendo que todo conocimiento viene de la experiencia, y que esta no es científica y, por lo mismo válida si no se ajusta a la prueba física que condiciona el efecto a la causa con rigor matemático [...] La enseñanza se organiza, en consecuencia, partiendo de las matemáticas y terminando en la sociedad" (Vasconcelos: 1952, p. 55).

El positivismo que imperaba en México sostenía que el último fin de la sociedad era aspirar al conocimiento científico, doctrina con la cual Vasconcelos no estaba de acuerdo, pues como consecuencia de ello, la enseñanza mexicana se había olvidado de la filosofía. Así que replantea el sistema educativo mexicano y como Secretario de Educación, le da prioridad a la filosofía y las ciencias humanas.

El texto que mejor sintetiza su pensamiento filosófico y contiene gran parte de sus principales definiciones es *La raza cósmica. Misión de la Raza Iberoamericana*, publicado en 1925. La tesis que sustenta este libro es que las distintas razas del mundo tienden a mezclarse cada vez más, hasta formar un tipo humano compuesto con la selección de cada uno de los pueblos existentes. Desde este principio Vasconcelos considera que el mestizaje iniciado en América tras la conquista es el inicio de constitución de esta raza. Afirma que después de realizada la conquista de tierras americanas, dos grupos distintos en origen y visión se disputaron estas tierras. Por un lado, los castellanos o latinos y por el otro los británicos o sajones. Los primeros “poseedores de ingenio y arrojo, se apoderaron de las mejores regiones, de las que creyeron más ricas, y los ingleses tuvieron que conformarse con lo que les dejaban gentes más aptas que ellos” (Vasconcelos: 1958, p. 903). Desde este supuesto presagia una pugna entre latinos y sajones y ve como enemigos a estos últimos, porque conquistaron y expandieron su poder en Norteamérica y porque su control se expande hacia los países latinoamericanos, por lo que la soberanía de estos países está en peligro, y hace un llamado a la unidad latinoamericana para detener su expansión. Pide a la cultura ibérica que acabe de dar sus frutos y constituya una raza con valores universales. Advierte que:

La civilización no se improvisa, ni se trunca, ni puede hacerse partir del papel de una constitución política; se deriva siempre de una larga, de una secular preparación y depuración de elementos que se transmiten y se combinan desde los comienzos de la Historia. Por eso resulta tan torpe hacer comenzar nuestro patriotismo con el grito de independencia del padre Hidalgo, o con la conspiración de Quito, o con las hazañas de Bolívar, pues si no lo arraigamos en Cuauhtémoc y en Atahualpa no tendrá sostén, y al mismo tiempo es necesario remontarlo a su fuente hispánica y educarlo en las enseñanzas que deberíamos derivar de las derrotas, que son también nuestras, de las derrotas de la Invencible y de Trafalgar (*Ibid.*, p. 904).

Se trata de construir una nación a partir de sus fuentes primarias y esenciales, pero a la vez, proyectar un nacionalismo con tintes internacionales que puede proporcionárselos la civilización de la península ibérica. Reconoce al patriotismo como una necesidad de defensa de intereses materiales y morales que persiga finalidades vastas y trascendentales. Para Vasconcelos el proceso de internacionalización ya se había iniciado antes de la independencia, pero se vio interrumpido por este evento e incita a devolver al cauce de lo que considera es su destino universal. Encuentra una gran diferencia entre los antiguos colonos que se separaron de Inglaterra para crecer mejor. La separación sin embargo, fortaleció a la Nueva Inglaterra en vez de debilitarla, su emancipación la multiplicó y desbordó por el mundo. Reconoce que tras la independencia, se percibió la ausencia de planes trascendentales, y la conformación de pequeñas naciones y soberanías de principados divididas entre sí, lo que significó despedazar el sueño de su poderío y la posibilidad de construir una nación heredera de la gloria romana que hubiera permitido la construcción de un poderoso continente.

La única posibilidad que le queda al indio para entrar a la modernidad es a través del camino ya señalado por la civilización latina. Para que sea esto posible: “el blanco tendrá que deponer su orgullo, y buscará progreso y redención posterior en el alma de sus hermanos de las otras castas, y se confundirá y se perfeccionará en cada una de las variedades superiores de la especie, en cada una de las modalidades que tornan múltiple la revelación y más poderoso el genio” (*Ibíd.*).

A pesar de que rechaza la cultura sajona y su pragmatismo Vasconcelos reconoce el error de los latinoamericanos al:

No haber procedido con la cohesión que demostraron los del norte; la raza prodigiosa, a la que solemos llenar de improperios sólo porque nos ha ganado cada partida de la lucha secular. Ella triunfa porque aduna sus capacidades prácticas con la visión clara de un gran destino. Conserva presente la intuición de una misión histórica definida, en tanto que nosotros nos perdemos en el laberinto de quimeras verbales. Parece que Dios mismo conduce los pasos del sajonismo, en tanto que nosotros nos matamos por el dogma o nos proclamamos ateos (*Ibíd.*, p. 907).

Esta idea contradice su postura respecto del sajón que conquistó el norte. Por un lado menciona sus imperfecciones y por otro, alaba sus destrezas. En otra parte del texto reclama y aborrece al sajón que: “haya destruido esas razas [aborígenes], en tanto que nosotros las asimilamos, y esto nos da derechos nuevos y esperanzas de una misión sin precedentes en la historia” (*Ibíd.*). Es precisamente en el acto heroico del mestizaje donde encuentra la fortaleza de la raza latina y la conformación de una raza nueva. La diferencia de actitudes ante el ‘otro’ es la que supone Vasconcelos le da el privilegio y la capacidad de asimilar al extraño y producir la raza cósmica. Explica: “comienza a advertirse este mandato en la historia en esa abundancia de amor que permitió a los españoles crear una raza nueva con el indio y con el negro; prodigando la estirpe blanca a través del soldado que engendraba familia indígena y la cultura de Occidente por medio de la doctrina y el ejemplo de los misioneros que pusieron al indio en condiciones de penetrar en la nueva etapa del mundo” (*Ibíd.*).

Para Vasconcelos la conquista significó la posibilidad de crear una nueva y mejor raza, ya que abrió un nuevo periodo de la historia al trasplantar la cultura latina a estas tierras ignotas del continente, y a través de ella se establecieron las bases de una transformación definitiva que conectaría al indio con el universo y la cultura moderna, pues de otra manera este hubiera permanecido hundido en su ignorancia. Expone esta idea al señalar que: “La colonización española creó mestizaje, esto señala su carácter, fija su responsabilidad y define su porvenir. El inglés siguió cruzándose solo con el blanco y exterminó al indígena; lo sigue exterminando en la sorda lucha económica, más eficaz que la conquista armada. Esto prueba su limitación y es indicio de su decadencia” (*Ibíd.*, p. 90). Por las características propias de la raza sajona, Vasconcelos considera que no son dignos de consumir la misión de la ‘raza cósmica’, en cambio los pueblos latinos, por haber sido fieles a su misión divina de América, son llamados a

consumarla. Y cuando dice ‘misión divina’ se refiere a aquella que evangelizó a los indígenas y con ella dotó de una moral y de una visión universal, bases de su pensamiento filosófico que busca en el indígena y lo hace fundador de la raza cósmica. Su moralidad no le permite tener pensamientos negativos incluso hacia el blanco, ya que:

Naturalmente, la quinta raza no pretenderá excluir a los blancos, como no se propone excluir a ninguno de los demás pueblos; precisamente la norma de su formación es el aprovechamiento de todas las capacidades para la mayor integración de poder. No es la guerra contra el blanco nuestra mira, pero si una guerra contra toda clase de predominio violento, lo mismo es del blanco, que en su caso, el del amarillo, si el Japón llegara a convertirse en amenaza continental” (*Ibid.*).

De esta manera Vasconcelos acepta su deuda con Europa a quien “le debe todo lo que es”, pero también acepta su deuda con Norteamérica a quien le debe parte de su modernidad como los ferrocarriles y puentes. Acepta los ideales superiores del blanco pero no su arrogancia que es un obstáculo para construir una patria libre. Y supone que el blanco descontento de su materialismo y de la injusticia en que basa su poder, buscará en la ‘raza cósmica’, ayuda para conquistar la libertad.

Un factor esencial para construir sólidamente una nación, dice Vasconcelos, es la espiritualidad, es decir, la religión traída por los latinos, por ello su eterno agradecimiento a los ibéricos. Considera que el periodo posterior a la espiritualidad es el sentimiento creador y la belleza y que urge comenzar a hacer vida propia y ciencia propia, liberar al espíritu a través del amor y la religión para después redimir la materia.

Respecto a su idea sobre el conocimiento estético argumenta que: “las facultades mediante las cuales se obtiene son: los sentidos, el intelecto, la imaginación y las emociones”, por tanto “el estado estético que es el más alto estado de conciencia, recrea los objetos percibidos. Y es el filósofo, el ‘artista de la totalidad’ quien usa su imaginación, cuando las ideas son insuficientes para organizar sus experiencias [...] El verdadero conocimiento es en sí mismo, estético” (de Walerstein: 1991, p. 66-67). Desde esta visión, Vasconcelos buscaba hacer artistas a todo el pueblo, mediante una amplia promoción de las artesanías, los cantos y las danzas populares. No es casual que mientras dirigió la Secretaría de Educación se iniciara con él, el rescate de las mismas. Al proponerse rescatar las raíces autóctonas, que hace de facto, inicia así un sistema de influjos recíprocos con el arte indígena, e inicia también el furor por la búsqueda de lo propio, de las raíces, de lo mexicano en la pintura, la arquitectura, la música nacional, la poesía, la fotografía. Pretende, con su teoría del conocimiento y la educación que se integre trabajo, técnica, ciencia, valores estéticos, que se traduzca en una propuesta estética. De Walerstein explica que: “su monismo estético se fundamenta en tres principios: la belleza, la emoción estética y el universo. Este filósofo identifica a la realidad con la energía, y la experiencia estética, permite el

conocimiento de la realidad. El monismo estético convierte al mundo en objeto de conocimiento y belleza, y en objeto de belleza” (*Ibíd.* p. 66).

Para este ideólogo y educador la estética o el arte enriquecen a la realidad, proporcionándole una nueva organización, pues es el paso entre lo humano y lo divino. Esto explica su rechazo racionalista por el sajón, y su preferencia por el misticismo que atañe al espíritu, que es el que engendra la idea, es decir, la creación a través de la contemplación, la cual busca en el interior del ser indígena, en los ancestros.

Su propuesta estética y el concepto de arte permitirán comprender gran parte de la búsqueda e intereses de los artistas en las primeras décadas del siglo XX muy influidos por su proyecto educativo y filosófico. Para Vasconcelos: “la belleza está contenida en el artista, no en la obra artística que es materia. Está en pro de un arte idealista, no el que imita la naturaleza, sino el que intenta superarla” (*Ibíd.*). El artista es generador de belleza, es quien construye el mundo a través de sus ojos. Este principio lo encontraremos en algunos de los murales públicos realizados por grandes pintores mexicanos, en la fotografía y la pintura con tintes nacionalistas.

La filosofía educativa que promueve se concentra en el lema de la Universidad Autónoma de México, de la que fue rector entre 1920 y 1921, ‘Por mi raza hablará el espíritu’, la cual justifica su cosmovisión mística: “se significa en este lema la convicción de que la raza nuestra elaborará una cultura de tendencias nuevas, de esencia espiritual y libérrima” (Vasconcelos: 1948, p. 77). La palabra ‘espíritu’ hace referencia al Dios que hay en el hombre, lo sobrenatural que rescata de la cosmovisión indígena. Para él lo más valioso del hombre es la exaltación de lo espiritual, ello reclama del latinoamericano una conexión con lo espiritual más que con lo material, o lo mundano: es un vínculo estético, a través de los sentidos, el único posible medio de conocer la realidad.

Los cinco valores de su filosofía educativa reflejan las directrices de las instituciones educativas y las búsquedas estéticas de las próximas generaciones de artistas: 1) sentir la cultura mestiza como base del concepto de mexicanidad; 2) mexicanizar el saber...hacer objeto de estudio la antropología y el medio natural del país; 3) hacer de Latinoamérica el centro de una gran síntesis humana, como medio de ayudar a los más desprotegidos y, 5) valerse del industrialismo...para promover el progreso de la nación (de Walerstein, op. cit., 1991, p. 66).

Esperaba Vasconcelos que el progreso tan deseado en México, se lograra a través de la educación y que, sirviera como instrumento para tomar conciencia de sus problemas internos y de su riqueza cultural. No es casual que cuando Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros regresan de Europa, fuera el primero en apoyarles, pues creía que la enseñanza del arte cultivaba la inteligencia del hombre y gozar del valor de lo artístico, permitiría una comunión con lo bello: ambos regresaban tras haber estado en las mejores escuelas de arte y representaban su ideal artístico.

Estos nobles ideales los puso en práctica como Secretario de Educación y creyó resolver el problema de la ignorancia repartiendo libros gratuitos de los clásicos, enviando profesores encargados a educar a los indígenas y a los pobres de las regiones más apartadas de México, creando departamentos especializados en estudios filosóficos y antropológicos para conocer el pasado glorioso. Aceptó el mestizaje como principio creador de una raza nueva, la raza cósmica que sería: “una estirpe nueva, de síntesis, integral, definitiva, matriz, una quinta raza que funde o fusiona a todas las demás precedentes, el negro, el indio, el mongol, y el blanco, hecha con el genio y con la sangre de todos los pueblos...capaz de verdadera paternidad y de valor universal” (Vasconcelos: 1948, p. 30).

Sus ideas, aunque nobles tienen poco rigor y sistematización, en principio, se detectan ambigüedades en la ubicación geográfica de la raza cósmica y se antojan un poco ilusas. Más no es posible simplemente ignorarlas, ya que trascendieron a la educación y fueron en un momento histórico, las que conformaron la cultura y la educación de un país, que intentaba salir adelante después de un largo proceso revolucionario. Su proyecto buscaba la unidad hispanoamericana y la conformación de una cultura nacional, continental y popular a través de la educación y el arte, lo rescatamos aquí porque trascendió a los muralistas y se difundió de diversas maneras como proclama artística de pintores, fotógrafos y literatos, quienes se plantearon como principal objetivo la búsqueda de un pasado glorioso, extraer lo esencial de la cultura tradicional y convertirla en categoría de espíritu. Tal vez fue Diego Rivera quien mejor entendió los principios filosóficos y el tipo de nación que Vasconcelos pretendía edificar, y lo plasmó en más de uno de sus impresionantes murales que contienen carga filosófica vasconcelista, afirma Fernando Vázquez Aquino, que no se sabe bien si fue debido a su simpatía con sus ideales o porque fue uno de sus principales protectores y mecenas. Lo cierto es que las ideas filosóficas sobre las que funda su concepto de nación y de Latinoamérica son debatibles y cuestionables y hasta nuestros días son producto de discusiones entre filósofos y educadores. Sin embargo, su importancia radica en que contribuyeron a inaugurar una nueva concepción de la idea de nación mexicana, y modificaron el sistema escolar y la producción artística de más de una década, al trasladar la revolución de las armas al campo de lo político, de lo institucional y lo ideológico.

Los artistas que siguieron sus ideales buscaron despertar la conciencia del pueblo mexicano sobre la necesidad de una cultura nacional propia que la identificara en sus tradiciones, su cultura, su tierra. Se inicia así la creencia del filósofo-mesías, del intelectual-mesías, del artista-mesías. Él mismo se consideraba un mesías al afirmar que: “el destino llevaba al filósofo a la magna tarea de educar a un pueblo”. También se inicia con él, el desprecio a la raza sajona y su ‘racionalidad’, como si fuera una maldición que se contraponía a su idea de ‘espiritualidad’ del pueblo mexicano, que algunos artistas buscan desesperadamente en sus cuadros y fotografías.



Las consignas oficialistas de Vasconcelos como filósofo-mesías-Secretario de Educación o como filósofo-Rector de la Universidad Nacional, inician la afanosa búsqueda del ser mexicano y tocan también al ser latinoamericano. Hace ver al hombre de estas tierras como un ser errante en busca de su identidad, extraviado entre sus orígenes indígenas y el pasado colonial, y desde la voz oficial de un secretario, aprovecha su estatus y propone crearle una voz y una imagen al pueblo de México, que mejor manera que la educación y la eficacia del arte público, como los murales de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, Juan O’Gorman o Pablo O’Higgins, entre otros.

## **Exotismo y primitivismo en la fotografía mexicana**

*La ambivalencia de la fotografía, su capacidad para documentar, evidenciar o mentir ha llevado a una serie de historiadores y críticos en las últimas décadas, a repensar el papel desempeñado por la fotografía y otros productos culturales en la construcción de identidades estereotipadas durante el periodo de la dominación colonial. (Naranjo: 2006, p. 16-17).*

La fotografía se hizo presente en el subcontinente americano casi de manera simultánea a su descubrimiento en Europa. En México da inicio cuando el comerciante y grabador francés Louis Prélief llega de Francia en diciembre de 1839 con un daguerrotipo y hace una demostración pública en el puerto de Veracruz, similar a la que hace Daguerre, según hace constar el periódico *El Cosmopolita* el 15 de enero de 1840. Por las mismas fechas, el padre francés Louis Compte, llega a Rio de Janeiro, y el 21 de enero presenta el invento al emperador de Brasil, Pedro II, quien se convertirá en daguerrotipista aficionado y apoyará su introducción y desarrollo en el imperio brasileño. Unas semanas más tarde el padre Compte desembarca en Montevideo, donde permanece varios meses. Debroye cita a una dama argentina, residente en Montevideo, Mariquita Sánchez, quien asistió a los experimentos daguerrianos del abate francés a principios de 1840 y admiró las imágenes tomadas en Brasil algunas semanas antes en presencia del emperador Pedro II (Cfr.: 2005, p. 36). El resto de los países latinoamericanos introdujeron un poco más tarde la práctica fotográfica, pero en general, a principios de 1840 casi se había extendido a todo el continente. En los primeros años fueron viajeros europeos y norteamericanos quienes se dedicaron a recorrer los países latinoamericanos, registrando información valiosa desde el punto de vista económico, como los recursos naturales existentes en cada región. Esta información se entrecruzaba con otras de carácter social, como las costumbres y tradiciones y especialmente, las poblaciones indígenas: negros, mestizos, e indígenas eran retratados en una suerte de inventario cuyo origen se debe buscar en la ilustración europea, que poniendo en el centro del desarrollo de la humanidad al hombre europeo, obligó a los demás grupos a hacer el papel del ‘otro’, del ‘diferente’, ‘el raro’.



De Europa llegan los primeros fotógrafos, los equipos fotográficos, y la práctica fotográfica de interés antropológico, y con ella, las ideas sobre la cultura. Se añade además la intención de consolidar las colonias a escala mundial. Mydin declara que: “La fotografía antropológica de pueblos y culturas no occidentales en esos territorios se inició, por tanto, en un momento de cambio social sin precedentes en las sociedades no occidentales, unas sociedades que estaban siendo incorporadas a la economías metropolitanas del capitalismo industrial” (2006, p.196). El fotógrafo viajero—aquel que registraba con afán de curiosidad los detalles de la fisonomía del indígena, su ropas o su desnudez—, y en especial el fotógrafo con interés antropológico centró su interés en las representaciones perdurables de los pueblos y sus culturas, en las diferencias; lo que buscaban era lo exótico porque hacía referencia a la idea de la evolución, donde los europeos asumían haber superado la fase del primitivismo, y el indígena americano estaba en su plena fase primitiva. Las imágenes que se obtenían eran un testimonio de esa diferencia, una ratificación de los niveles diferenciados de la evolución humana: uno tenía el equipo fotográfico, los conceptos, los parámetros; el otro solo ratificaba con su presencia la otredad, mudo, perplejo, ante el aparato extraño de la cámara, aparece como rescatado de una soledad eterna. Mydin afirma que:

En su encuentro con los países que estaban siendo transformados por el impacto del cambio social, el fotógrafo decidió centrar su atención paradójicamente en las representaciones inalterables de los pueblos y las culturas. Lo que fascinaba era lo “exótico”, lo culturalmente diferente, tanto en sentido popular como científico...La tesis fundamental puede resumirse de este modo: la aparición de una antropología, con una creciente maquinaria institucional, articuló ideas contemporáneas que eran predominantemente evolucionistas, subrayando como objetivo las formas primarias de vida, de las que la cultura occidental asumía haber surgido. Esta perspectiva teleológica no solo se ponía de manifiesto en estereotipos visuales como el omnipresente “buen salvaje”, sino que también era una motivación apenas disimulada tras los intentos de establecer una “etnología salvaje” en el siglo XIX” (*Ibid.* pp. 196-197).

La diferencia se vivió con mucho entusiasmo por el público receptor europeo en un principio, y después por el público norteamericano. Se propicio la llamada ‘cultura de la figuración’ que hacía referencia al gusto y el consumo de imágenes fotográficas por parte de la población y de instituciones públicas que disfrutaban al contemplar al ‘otro’, al ‘salvaje’, aquello que alguna vez fuimos pero ya no somos. Este consumo se reflejaba en la demanda de esas representaciones exóticas de pueblos y paisajes de los territorios colonizados. Así lo exótico lo encontramos asociado a una representación inalterable de una temática percibida como estática, según lo afirma Mydin. Y esta tenacidad de la imagen exótica no ha sido superada, los fotógrafos siguen cautivados por una representación que tiene cientos de años y pareciera, no pretenden

abandonarla ya que perviven algunos de los principios y creencias que le dieron origen en pleno siglo XXI.

Esta perseverancia de la imagen exótica, la sustenta también la creencia de que existe un estado de inocencia y armonía en algún otro sitio del mundo y que el mundo moderno y el artificio de la cultura occidental, ha perdido de alguna manera. Muchos fotógrafos lo saben y lo utilizan para vender la imagen de lo exótico en el extranjero. Street, Ellen, Wright dicen que: “Estos mecanismos básicamente decimonónicos no se traducen solamente en respuestas modernas a imágenes históricas, sino que también dan forma a representaciones modernas que sirven a modernos intereses políticos y medioambientales occidentales” (citados en Mydin, op.cit., p. 200), ya que es muy común que estas imágenes las utilicen como referentes de un ideal romántico o para promocionar sitios turísticos. Pero también son vistas bajo una visión petrificada, como referentes estereotipados e inmutables de ciertas formas de vida y cultura del ‘otro’. Las figuras más explotadas son las del buen salvaje, el nativo fecundo, la odalisca sexualmente subversiva y el ‘tipo’:

La persistencia de estas alegorías en las imágenes de no occidentales que ilustran las tarjetas postales contemporáneas certifica que no se trata de estructuras completamente decimonónicas. Pero muchas de esas imágenes no son producidas por los propios pueblos, sino son una cínica conversión de la cultura tradicional en artículo turístico que se remota directamente a las imágenes de etnografía popular del siglo XIX” (*Ibíd.*).

Las postales de sitios turísticos presentan una imagen idealizada y romántica donde las escenas tienen un tinte étnico-exótico construido artificialmente y que constituyen lo que Mydin llama el ‘neoexotismo’ en el modo de representar la vida cotidiana, como una manera de comercializar las formas de vida modernas donde se sugiere que el tiempo se ha detenido, para representar una realidad imaginada de un lugar presente. La tenacidad de la imagen exótica tiene vigencia también porque ha existido la creencia de que la fotografía es una percepción efectiva de la realidad, permite registrar la vida de manera inalterable. Se acepta que la imagen resultante es un registro un representante veraz de la realidad: “Cuando se combinaba con la ‘cultura de la figuración’, la labor fotográfica se convertía en un encuentro casi totalizador; solo la hosca mirada de algunas de las personas sometidas a análisis antropológicos en estas imágenes insinúa la pervivencia de cierta autonomía del sujeto en el encuentro” (*Ibíd.*). La mirada del fotógrafo, la selección de esa mirada que apunta hacia el indígena, el paisaje que le rodea, la vestimenta, sus hábitos, estructuran y construyen una realidad.

La *conquista* se ha mutado en *exploración* en el tiempo de la formación del exotismo— que va del siglo XV al XIX—. Es en ese periodo que Europa se ha afirmado como centro

rector y el enemigo ha sido fijado en la escala evolutiva como salvaje o primitivo. Para el pensamiento social evolucionista de L.H Morgan es la “evidente rusticidad de la condición primitiva del hombre, de la gradual evolución de sus facultades morales y mentales, mediante la experiencia y de su prolongada pugna con los elementos que le impedían el paso al camino de la civilización” (Morgan: 1971, p. 77). Vemos hoy en día una clara conexión entre la teoría evolucionista y el empirismo donde ésta última exigía la recopilación de una gran cantidad de materiales empíricamente coleccionables para establecer las relaciones comparativas entre los seres humanos y sus diferentes relaciones espaciales y temporales. Según Leclerc, el evolucionismo decimonono constituye: “El reconocimiento pleno de una racionalidad de las prácticas y de las creencias de las sociedades salvajes” (citado en González: 1988, p. 6), lo que presupone la conceptualización como ‘costumbres’ de lo que anteriormente era considerado como supersticiones. Sostiene este autor que la destrucción sistemática del mundo primitivo, que opera por las necesidades internas del imperialismo, llevó en la sociedad victoriana a la consolidación del horizonte exótico, tal que museificación de la ideología del salvaje y de sus costumbres derivadas del relato ‘científico’ del saber antropológico emergente, y del museo sin más. El recorte de la figura y el objeto exótico se hace en Europa, tras empirismo y evolucionismo, sobre los pilares de dos disciplinas dieciochescas, la antropología y la estética, según González. Este se pregunta enseguida qué es el exotismo, y llega a la conclusión que las clásicas definiciones filológicas poco dicen al respecto se ha definido como: “El Extranjero, peregrino, extraño, chocante, extravagante” (*Ibíd.*). Víctor Segale al intentar dar una definición dice: “exotismo: que sea bien comprendido que yo no entiendo por aquel más que una cosa, pero inmensa: el sentimiento que nosotros tenemos de lo diverso” (*Ibíd.* p. 9). Iniciaremos con esta definición ya que nos ayuda a comprender lo que buscaban muchos litógrafos, grabadores y fotógrafos al visitar tierras ignotas; el sentimiento de lo diverso, lo diferente.

En otro sentido, la representación exótica del nativo, del incivilizado, del ‘otro’ se constituyó en una respuesta al problema colonial de cómo mantener la identidad occidental frente a una posible subversión por el orden nativo. Había que conformar una identidad ante la diferencia y establecer niveles:

No solo en la literatura, sino también en la vida real, el tema de la racionalidad occidental frente a la fecundidad y la corrupción moral, física y nativa se convirtió en una etiqueta utilizable en la interacción entre por ejemplo el macho colonizador y la mujer nativa. Esto se reflejó en la aparición de una casta colonial dominante con amantes y concubinas nativas. Cuya ‘túrbida sensualidad’ era una justificación metafórica. La práctica de esta sensualidad se materializó no solo en imágenes fotográficas [...] sino también en burdeles coloniales que ofrecían a sus clientes “exóticas odaliscas” (Monti, citado por Mydin, p. 202).

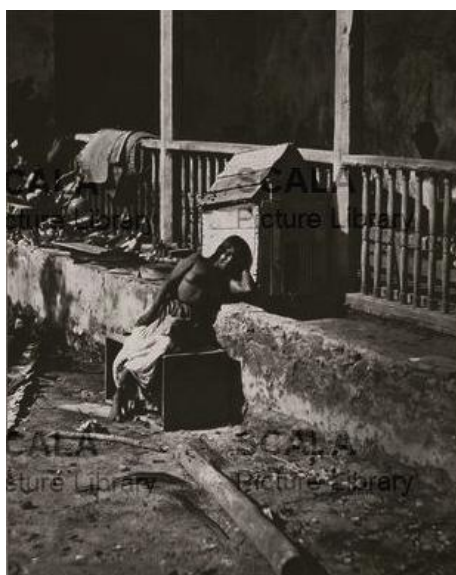
Así mediante la fotografía el europeo observó a los nativos de estas tierras con ojos de europeos, y les colocó frente a decorados que resaltaban su imposibilidad de mimetización y lo abandonaba eternamente a la norma de la otredad. Para mediados del siglo XIX ya se había difundido la idea de los ‘tipos’ o personajes típicos que sellaba una suerte de etiqueta que convertía al diferente en el ‘otro’, en pieza de colección, en la baratija de otras tierras, y en el nativo exótico de tierras lejanas. Este exotismo tiene sus fundamentos científicos en la práctica de la antropometría, es decir en un sistema de medición humano basado en la correlación entre características físicas y psicológicas a partir de un canon de cuerpo ideal europeo, y que categoriza al ‘otro’ como ‘desviación’ de ese canon. Kossoy sentencia que:

El registro de ‘tipos característicos’ de los diferentes lugares y el uso de esa iconografía tanto en el país como en el extranjero, representa uno de los capítulos más marcantes de la historia de la fotografía. Y esto atañe directamente a los países latinoamericanos, particularmente cuando tales ‘tipos’ vueltos modelo, se representaron—a través del ‘testimonio fotográfico’—como ejemplos ilustrativos de razas (inferiores), modelos exóticos e interesantes, *souvenirs* para ser coleccionados por los receptores externos, y también internos. Estos *souvenirs*, multiplicados en millares por la estética de la *carte-de-visite*, solo vinieron a reforzar la ideología etnocentrista europea identificada con las doctrinas raciales en boga en la época. ¿En qué medida habrá contribuido la fotografía a la formación de la imagen/concepto que se tiene de América Latina tanto externamente como también dentro de sus propias fronteras? (V Coloquio Latinoamericano de fotografía, 1996: p. 80).

El europeo y el norteamericano se conformaron un imaginario del latinoamericano desde estos tipos característicos que servían muy bien para clasificar, diferenciar y conformar una imagen del ‘otro’ un tanto idealizada; que por un lado infundía horror y por otro, le parecía atractivo y exótico. El fotógrafo nativo se percató inmediatamente del éxito de la fórmula: paisaje saturado de nubes que contrastaban con el azul profundo del cielo, mirada en la lejanía o la mirada distraída, o mirada de frente, el personaje en turno vestido a la usanza tradicional, si es posible rodeado de su ambiente natural para dar más veracidad a la foto. Eso no era difícil y no tenía que aprender estética fotográfica, ni asistir a una escuela aprenderlo, bastaba saber observar, y agregar teatralidad, pasión, apretar el botón, enfocar, y calcular la luz. De esta manera tan aparentemente simple y literalmente como ‘copistas’ inicia la historia de la fotografía y su práctica estético-artística. No se inicia desde una experiencia propia, ni de los propios fotógrafos latinoamericanos, sino que surge de una experiencia extraña significativa en tanto que europeo, y no en tanto que latinoamericano; su nacimiento, o más bien su asimilación es a partir de una *experiencia europea*, como le llama Kossoy. El indígena exotizado se transforma en un objeto que no habla, un objeto bajo el seguro silencio de la imagen fotográfica, y que en ese silencio significa todo lo que se le quiera asignar: ver sin escuchar, ver sin

preguntar si se quiere ser visto, la mirada indígena es captada la mayoría de veces con el azoro y la perplejidad, con la incógnita y el asombro de esa máquina de hacer fotos que le es extraña.

Europa vive la experiencia exótica construida del latinoamericano como consecuencia de la utilización ideológica del llamado testimonio fotográfico, que tomó concretas las imágenes mentales preconcebidas de esas realidades tropicales. Esta construcción del exotismo, no solo se patentó desde el exterior sino que además se afianza al interior de los propios países latinoamericanos, desde la misma práctica de los fotógrafos realizaban en ellos. No se condena aquí la intencionalidad del fotógrafo latinoamericano por adquirir el conocimiento de la práctica fotográfica desde de la asimilación o desde la copia de los ejemplos de fotógrafos europeos, que se analizará más adelante, sino la asimilación y aceptación de esta relación que se establece de la mirada diferenciadora con doctrinas como el ‘Darwinismo social’ y el arianismo. Estas servían de argumento para justificar las desigualdad entre razas, como una manera de “justificar la continuidad de un sistema económico basado en la mano de obra esclava y servía para racionalizar la violencia y opresión que caracterizaba la expansión colonial europea” (Kossoy, *Fotofest*, p. 42). Pocos o ninguno detectaron el peligro que constituía esa asimilación acrítica de la estética europea y la adoptaron y continuaron en el subcontinente. La fotografía pasó a ilustrar las doctrinas racistas, documentó, dio pruebas de la inferioridad de unos y la superioridad de otros. Su carácter auténtico validó observaciones, respaldó argumentos y originó verdades indiscutibles. Kossoy señala la doble vertiente exótica: por un lado, el indígena o el negro; por otro, la naturaleza exuberante; un cuadro completo en el que la fotografía respondía a su fiel mandato de permitir al observador apoderarse del mundo, seccionar la realidad y domesticarla, poseerla sin mayor esfuerzo que pagar el precio de consumo.



Paul-Émile Miot, *India de Veracruz*, (ca. 1869).

Uno de los primeros fotógrafos que manifestó interés en la desnudez del cuerpo femenino como dato etnológico es el almirante francés Paul-Émile Miot (1827-1900)

cuando hizo una escala en Veracruz en su viaje de estudios alrededor del mundo y que incluyó México, Perú, Chile y Las Islas Marquesas entre 1869-1860. Miot fotografió mujeres indígenas semidesnudas en la calle. Una de ellas muestra a una mujer sentada sobre una banca de madera con el pelo suelto, torso y pechos desnudos y la falda sucia, la imagen parece haber sido tomada, según asevera Debroise (2005, p. 173) en un barrio bajo, en la zona roja de Veracruz.

Teobert Maler, fotógrafo vienés también realiza fotografías seducido por la idea del exotismo ampliamente difundido en Europa. En formatos de tarjetas de visita se pueden apreciar mixtecas posando desnudas sobre un fondo pintado. El español Elías Ybáñez tomó también, en su estudio, retratos de indígenas semidesnudas siguiendo el patrón establecido por Miot. Afirma Debroise que:

Estos retratos pseudo-etnológicos se someten por lo tanto, a una ida del primitivismo y del exotismo tropicales, muy común en el siglo XIX, tipificada por los pintores 'orientalistas', desde Delacroix e Ingres hasta Manet, y Matisse en el siglo XX, quienes mostraron a las 'bellas indígenas' semidesnudas, en esta rara mezcla de erotismo e idealización de los otros que se llamó exotismo, y que conforma un género en sí (*Ibid.*).

Esta idea se conecta directamente con la ideología del colonialismo y por ello con una manera muy específica de ver el mundo desde la postura del conquistador. No hay indiferencia en esta visión, hay extrañeza, cierta avidez por lo desconocido y una clara sensualidad, que se confunde algunas veces con el erotismo. A partir de este exotismo se tipifica, mediante las tarjetas de visita, cierta tipología del mexicano, que no es muy distinta en otras partes de Latinoamérica y que incluye lo mismo a vendedoras callejeras de flores, o albañiles, que a indígenas de diversas partes del país, poniendo énfasis en las vestimentas típicas o tradicionales de cada región. Estos son los tipos predilectos por los fotógrafos-etnólogos que desarrollaron una estética particular que incluía: el uso del estudio (el mismo que se usaba para hacer retratos a la burguesía), con escenografías arquetípicas del gabinete fotográfico, vestidas como señoras decentes de mitad de siglo XIX; o escenificaciones naturales que imitaban el *modus vivendi* de cada pueblo, la vestimenta de cada región, poniendo énfasis en el vestido y los tocados, el acompañamiento de ciertos utensilios de uso cotidiano como las ollas de barro, o de instrumentos de trabajo.

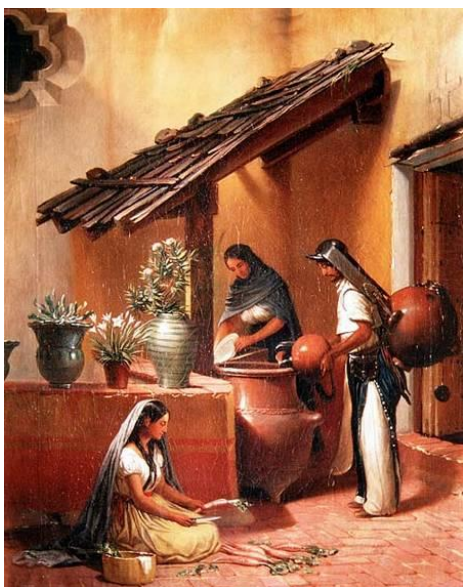
Continentes como África y Oceanía por sus características tropicales y geográficas son explotados visualmente para satisfacer el ávido interés de quienes, inducidos por las lecturas y cuentos de tierras lejanas, buscaban la evidencia en la imagen. Hombres, niños y mujeres desnudas, se convirtieron en las odaliscas tropicales, de poses inverosímiles, impúdicas vendedoras de mercado o niños un tanto afeminados, codificaron una moda en el retrato del indígena exótico y definieron pronto una

representación del primitivo. Debroise manifiesta que: “Los relatos de viajes y la pintura ‘científica’ de los primeros ‘etnólogos’ codificaron muy pronto los modos de aprehensión de éstos ‘autóctonos’. A diferencia de lo que sucedía en otros países, en México, nación siempre al borde de la civilización, se desarrolló una extraña noción de ‘exotismo’ interno, los códigos de los viajeros extranjeros se volvieron instrumentos de definición propia” (*Ibíd.*, p. 177).

Sí, el exotismo vino de Europa, pero el autoexotismo fue la respuesta latinoamericana. Afirma Mosquera que: “el autoexotismo subraya un esquema hegemónico pero también la pasividad de ser complaciente a ultranza, o a lo sumo indica una iniciativa mediatizada”. Este autoexotismo lo encontramos arraigado junto a posiciones opuestas a la intrusión extranjera:

Nos referimos específicamente a aquellos imaginarios nacionalistas donde se expresa un culto tradicionalista a las raíces, supuestamente protectora contra injerencias foráneas, y la idealización romántica de convenciones acerca de la historia y los valores de la nación. A menudo el folclorismo nacionalista es en gran medida un medio usado o manipulado por el poder para retorizar una nación supuestamente integrada, participativa. Se disfraza así la real exclusión de los estratos sociales populares, en especial los indígenas (Mosquera, op. cit., p. 126).

El exotismo y su secuela, el autoexotismo no implican una revaloración del indígena o de los valores nacionales, menos cuando el estado los utiliza para disfrazar una política de inclusión. El fotógrafo consiente o no, contribuye a esta labor propagandística al proporcionar el material visual propio para su propósito. El material que proporcionan los fotógrafos-etnólogos europeos a mediados del siglo XIX y que es ampliamente difundido dentro del país y el extranjero, es también la primera referencia estética que los fotógrafos locales retoman al iniciar su práctica fotográfica en el continente. El exotismo como primera referencia marca su visión hasta muy entrado el siglo XX.



Édouard Pingret, *Vendedor de agua* (1840).



También las escenas costumbristas, que tanto han gustado a los coleccionistas extranjeros tienen un toque de exotismo. Es una sociedad callejera en constante ebullición y movimiento la que el exotismo explota: mezcla de referencias, confusión estilística, la apropiación de géneros, filtrado por una visión globalizante que sirve de denominador común. Un ejemplo de ello son las acuarelas mexicanas de 1840 del francés Édouard Pingret, destinadas al público europeo, porque son idénticas a las que realiza en España, años después, y parecidas a los tipos italianos, marroquíes o egipcios que circulan en el viejo continente, tanto en litografías como en fotografías. Estas escenas costumbristas del siglo XIX y parte del siglo XX, se derivan de un género pictórico (subgénero del llamado cuadro de costumbres), cuyos orígenes se remontan a la Francia del siglo XVI, según Françoise Renaud: “porque en las calles de París deambulaban hombres, mujeres y a veces niños, que voceaban sus mercancías y sus servicios, se les llamó ‘gritos’ [*cris*]. A partir del siglo XVI los artistas los dibujaron, los grabaron, los pintaron...y la imaginaria popular los representó en almanaques y estampas baratas (citado por Debroise: 2005, p. 178).

Los tipos populares que de alguna manera se derivan de estas escenas costumbristas, se vuelven un estereotipo estético que obliga a colocar al sujeto de pie, al centro de la imagen, encuadre frontal y junto a un cuadro de costumbres, una especie de teatralización de una instantánea que escenifica un oficio; en un esfuerzo por ser realistas se llegaba a la artificialidad del acto representado. Como fue el caso de la fotografía hecha por Antíoco Cruces y Luis Campa en los años setenta del siglo XIX. Afirma Debroise que:

Estas estampas querían ser realistas; minuciosamente documentadas desde finales del siglo XVIII, los grabados imitan las planchas de botánica y zoología—las cuales eran realizadas a veces por los mismos ilustradores—. Lo anterior no es totalmente casual, desde la publicación de las clasificaciones de Carl von Linneo, las teorías biológicas de la organización social reemplazan las antiguas definiciones teológicas. Los individuos se distinguen ahora por sus actitudes, por su vestimenta, que los vincula a un oficio, a una clase, eventualmente a una etnia o a una cultura (178).

Los fotógrafos extranjeros en Latinoamérica, a finales siglo XIX recrearon estos sistemas de individualización enfocando sus objetivos en la fisonomía, la gestualidad, la vestimenta, y las costumbres en un intento por clasificar social y racialmente al ‘otro’, y de paso proporcionarían las bases para la fundamentación de la etnología. Ahí están para corroborarlo, las imágenes que el francés Françoise Aubert realizó en su estudio de la calle de San Francisco entre 1866 y 1866: vendedores y comerciantes que posan junto con sus productos en plazas y mercadillos; artesanos y sus artesanías. Todos están conscientemente posando, y miran directamente a la cámara, sus rostros no están acostumbrados a este aparato y sus ojos inquietan. Solitarios ante un paisaje



gris, únicamente sus facciones, sus ropas y sus vendimias les acompañan. Como si quisieran adivinar quien se encuentra del otro lado, parecen preguntarse quién verá su imagen, o cómo aparecerá su rostro en ella.

Un tratamiento muy similar lo encontramos en el trabajo del fotógrafo norteamericano Summer W. Watson también en México en estas mismas fechas. A. Frisch, en 1865 se adentra en el Amazonas para hacer retratos de indios del Brasil. Víctor Frond, Charles de Forest y Marc Ferrez (de 1850 a 1900) fotografiaron la población negra, momentos íntimos de la vida cotidiana de los indígenas, el mal trato a los esclavos. En Argentina, el italiano Benito Panuzi (entre 1865 a 1870) ha descrito fotográficamente a los gauchos de la pampa y los indios araucanos de la Patagonia, despojándolos del sentido exótico (que tanto gustaba a los europeos) y buscando una interpretación casi psicológica del que posa.

Entre los fotógrafos mexicanos que heredan la visión exótica europea podemos mencionar a Antíoco Cruces y Luis Campa, quienes la evidencian en la exposición Internacional de Filadelfia en 1876. Las fotografías con que participaron son una serie de tarjetas de visita con algunas figuras selectas de tipos mexicanos, la cual tuvo un gran éxito y les valió premios y reconocimiento, ello denota el gran interés que tiene la representación de tipos populares y el morbo internacional por lo ‘diferente’, otra vez, como símbolo de la autodefinición y diferenciación. Cruces y Campa eran conscientes del efecto que causaban estas imágenes y supieron utilizarlas para ganar prestigio:

Estas fotografías se proponían ser realistas en extremo, no solo mostrando las figuras, sino recreando la atmósfera de las calles de México en pequeñas puestas de escenas teatrales. Cruces y Campa fabricaron para la ocasión una serie de telones de fondo sumamente precisos, a la manera de trampantojos. Uno de ellos muestra una esquina de la ciudad, una pared algo descarapelada en la que sujetaron carteles anunciando espectáculos teatrales o corridas de toros, y una mojonera de cantera que sirve—según los casos—de asiento, de respaldo o sencillamente de adorno”. (Debroise: 2005, p. 182).

Así vemos desfilar en su estudio, vendedoras de aguas frescas a la manera del francés Miot, el vendedor de escobas, el cafetero, los músicos militares, el tlachiquero (El que extrae el pulque de un cactus, una bebida embriagante de uso popular, y que se convertirá en el tipo ideal de muchos fotógrafos), y el vendedor de plumeros, aparecen ahí con su indumentaria particular, ante un escenario para representar teatralmente la vida real. Cruces y Campa copiaron literalmente la fórmula de Françoise Aubert, Charles B. Waite, Winfield Scott y Abel Briquet cuyos trabajos conocieron muy bien y se vinculan directamente con los ‘tipos característicos’ y las escenas costumbristas que se vendían muy bien en Europa y los Estados Unidos, su éxito se debe en mucho a que

supieron adecuar sus fotografías al gusto de éstos públicos, sus premios internacionales son su constatación.

Pero hay diferencias en el tratamiento de la imagen de unos y otros. Europeos y norteamericanos, en su mayoría fotografían al indígena casi frontal, con las ropas que llevan puestas y sus utensilios ordinarios; los fondos pueden variar entre paisaje natural, fondos neutros improvisados en la calle o el mercadillo donde vendían sus productos. Algunos empiezan a posar de manera artificiosa, como en el caso de la fotografía de Aubert o Teobert Maler quienes llevan a sus sujetos hasta el estudio o improvisan uno en la calle. Cruces y Campa en cambio, escogen a sus ‘modelos-actores’, y les colocan en escenarios recreados ex profeso para crear una atmósfera creíble y casi copiada literalmente de algún escenario conocido; en un intento de realismo extremo, fotografiaban realmente puestas en escena que imitaban a una real, pero más estilizada, a manera de un trampantojo.

La fotografía de *Los vendedores de frutas* de Cruces y Campa (ca. 1880), recrea la escena mediante una construcción controlada de signos estereotipados, codificados y fácilmente consumibles: los sombreros de los personajes, un petate donde se colocan los canastos de fruta, los rostros indígenas. Más que la constatación de una condición social, esta recreación se vuelve una escenificación imaginaria: la fruta remite a los trópicos, a los bosques, a lo lejano. Escenificación muy parecida a la que realiza el inglés Alfred Percival Maudslay en un viaje que realiza por el Pacífico, entre San Francisco y Guatemala, se detiene en Acapulco y ahí desde la barandilla realiza una fotografía de unos vendedores de fruta que en sus frágiles canoas se habían acercado al barco, que después publicará en el libro *A Glimpse a Guatemala* (Londres, 1899), y servirían para exhibir la exuberancia de los trópicos mexicanos. El francés A. Briquet también publicó sus series estereotipadas que incluían un mercado de frutas, y escenas costumbristas cuidadosamente seleccionadas, realizadas en el estado de Puebla hacia 1890. Winfield Scott, a principios de siglo XX, fue contratado por el inversionista J.J Fitzgerald para que retratara la riqueza de las tierras tropicales mexicanas y sus bondades de cultivo para atraer posibles inversionistas a la región.



Désiré Charnay, *Vendedores de jaulas* (ca. 1860).



Antíoco Cruces y Luis Campa, *Vendedores de fruta* (ca. 1880).

Entre estos fotógrafos existe un diálogo que se inicia en Europa, se recrea y estetiza en el país a través de un lenguaje escenográfico y lleva al extremo una propuesta escenificada y controlada para producir una reacción *ex profeso*. Quizás no sea adecuado llamar diálogo a lo que realmente fue un monólogo entre los fotógrafos europeos. Entre los fotógrafos mexicanos y europeos no existió un diálogo, porque los primeros observaron, imitaron y copiaron para después escenificar. Podemos argumentar que la práctica estética mexicana, que comparte con casi todos los países latinoamericanos, se inicia mediante la copia y la teatralización, sin que medie la teorización o la reflexión teórica sobre la misma, esta vendría después.

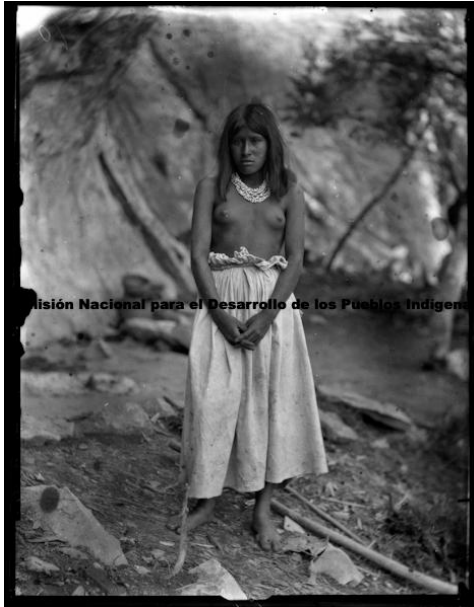
A finales del siglo XIX y principios del XX predominaba la fotografía con tintes exótico-etnográficos y el retrato. La imagen del subcontinente se construyó a partir de los intereses de etnógrafos, geólogos, inversionistas extranjeros y la estética de exotismo, junto con el costumbrismo. A inicios del siglo XX se le añade el interés de los científicos positivistas por describir y clasificar los artefactos, indumentarias y herramientas de los pueblos 'primitivos'. Desde el gobierno mexicano hay una necesidad por conocer los grupos indígenas para poder utilizarlos como material exótico exportable. El geólogo norteamericano Frederick Starr viajó numerosas veces a México, y conoció innumerables poblaciones indígenas del país y se preocupó particularmente en describir y clasificar los artefactos, indumentarias, las herramientas, etcétera. Publicó un álbum de fotografías etnográficas titulado *Indians of Southern México* en 1889 que

incluye diversos grupos como otomíes, tarascos, aztecas, mixtecos, triques, zapotecos y huaves, en su trabajo artesanal, su arquitectura. Este libro hecho para el presidente Porfirio Díaz, adopta las reglas de una representación supuestamente científica, instala a los indígenas en el centro de la imagen, mirando fijamente hacia la cámara, para obtener y transmitir un máximo de información visual, sin importarle el “realismo” de las imágenes o de las poses. Pero en algunos casos intenta capturar algo más difuso, y quizás esencial, de las actitudes cotidianas y, sobre todo—y en esto es excelente—de los objetos, los productos de una artesanía, los métodos de construcción en piedra, adobe o palma, así como los sencillos adornos de las casas (Cfr. Debroise, p.191).

Carl Lumholtz, antropólogo y naturalista danés es el más conocido de entre todos los antes mencionados. El libro *El México Desconocido* publicado y reeditado desde 1902, es el resultado de su trabajo en México desde 1890. Pasó grandes temporadas entre los indígenas compartiendo sus modos de vida, aprendiendo su idioma, e iniciándose en sus ritos. De una manera cercana y respetuosa, supo ganarse su confianza lo que le permitió estudiarlos de cerca y realizar informes precisos sobre su *modus vivendi*. Pocos etnólogos del siglo XIX se entregaron de tal manera a sus investigaciones, y con semejante simpatía hacia sus objetos de estudio. Tal vez el caso de Lumholtz en México solo se puede comparar con el de Teoher Maler. Esta manera de proceder influye, por supuesto, en su trabajo fotográfico.

Por vez primera el etnólogo fotografía no únicamente al hombre, fijado frente a una vara de medición graduada—de frente, de perfil, de espaldas—, como lo hicieron Désiré Charnay, en Chiapas, Diguët, en el norte, y Starr en la parte central del país, sino que muestra con detalle aspectos de la vida cotidiana. Para él, una gruta con un sencillo adoratorio, el equipal del *marakäme* (chamán) huichol, con sus objetos de culto—plumas tejidas, misteriosos calabazas—, son motivos suficientes” (*Ibíd.* p.193).

Las placas envejecidas revelan las fiestas indígenas, las danzas en honor al *jikuri* (peyote sagrado), del maíz, del venado. Esa confianza y respeto que logro entre los indígenas le permitió adentrarse en sus espacios sagrados, y obtener retratos más íntimos que los anteriores etnólogos.



Carl Lumholtz, *La bella de la gruta* (1892).

Es pertinente hacer notar que la mayoría de publicaciones e investigaciones etnológicas fueron hechas por fotógrafos extranjeros hasta iniciado el siglo XX y publicadas en el extranjero para un público extranjero. Desde ahí se impuso una manera de tipificar lo mexicano, de verlo, de catalogarlo, de inventarlo e inventariarlo. Pocas editoriales se arriesgaron a publicar imágenes que resultaban de poco interés para los mexicanos. No ha sido sino hasta mediados del siglo XX que se inician en el país estudios sobre publicaciones fotográficas especializadas como la etnográfica, rescatando y catalogando acervos fotográficos antes ignorados.

### **Análisis de textos fotográficos**

Se trata en este apartado de abordar la fotografía como objeto de sentido—siguiendo la propuesta metodológica de Marzal Felici—, como portadora de significación tanto para quienes construyen la imagen, como para quienes la observan y van conformando una manera de mirar e interpretar el mundo. Intentamos analizar lo que pueden significar aquí y ahora estas imágenes, ya que consideramos que las imágenes, independientemente de los mecanismos y técnicas involucradas en su producción, siguen siendo “objetos de sentido” que continúan interpelando a sus espectadores. Con Marzal, consideramos a la imagen como un “texto”, de ahí la tendencia semiótica que asumiremos en este apartado, ya que realizaremos las lecturas de las imágenes como discursos visuales que pueden ser leídos e interpretados y en cuya interpretación media, la de quien relata.



## Carl Sofus Lumholtz



Carl Sofus Lumholtz, *Felipe, el fabricante de ídolos*, (1895).

Nivel Contextual. Es una fotografía de Carl Sofus Lumholtz (1851-1921) fotógrafo y antropólogo de origen noruego. Estudió botánica, geografía, zoología y antropología. Viajó por diversos continentes, lo que le permitió realizar algunos estudios etnográficos y tomar fotografías de esos lugares. Lumholtz fue un naturalista que se interesó por estudiar las formas de vida primitiva, los paisajes y a los indios de México. Con el apoyo del Museo Americano de Historia Natural, la Sociedad Geográfica Americana y algunos millonarios norteamericanos realiza seis viajes de investigación a México entre 1890 y 1910. Sobre los cuatro primeros viajes está redactado el libro *El México Desconocido*. Sus otros dos viajes los realizó de nuevo en el occidente del país entre Jalisco, Nayarit y Durango en 1905, el primero, y el segundo de 1909 a 1910 que fue interrumpido por la iniciación de la Revolución Mexicana. En esos años recogió un extenso material etnográfico sobre los tarahumaras, tepehuanos del norte y sur, coras

y huicholes, en el norte del país, y de los nahuas de Jalisco y el Estado de México, en el occidente, y finalmente, con los purépechas del estado de Michoacán.

Este interés por acercarse a los pueblos indígenas, convivir con ellos y sentirse uno entre ellos, le facilitó el trabajo de registro fotográfico y la comprensión de su cosmogonía y actividades cotidianas. El resultado de este método fue la publicación de más de quince libros en inglés, noruego y español, entre ellos *El México Desconocido*, de mil páginas en dos tomos, publicado 1902 en inglés y en 1904 en español, es un extraordinario estudio que mezcla etnografía y el relato de viaje acostumbrado de los viajeros europeos del siglo XIX donde se mezclaban anécdotas y detalles del país, notas antropológicas y etnográficas con ilustraciones fotográficas hechas por el mismo estudioso. Este libro tuvo una gran aceptación entre los mexicanos y el presidente mexicano Porfirio Díaz pagó una edición en español solo dos años después de su publicación en Estados Unidos.

Esta imagen es una impresión moderna a partir de la placa original al colodión con medidas (20.3 x 25.4 cm/ 8x10 pulgadas), donado por *The American Museum of Natural History* de Nueva York a la Fototeca Nacho López del Fondo Histórico que resguarda la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) en la ciudad de México. Por las dimensiones del negativo podemos aseverar que utilizó una cámara de gran formato, ya que no encontramos referencias que hagan mención del equipo utilizado en sus expediciones. La fotografía fue tomada por Lumholtz en 1895 en la tercera expedición realizada entre marzo de 1894 a marzo de 1897 en el cual recorrió gran parte de la Sierra Madre Occidental desde Arizona a Jalisco, pasando por Michoacán y la ciudad de México. Sobre los cuatro primeros viajes está redactado el libro *El México Desconocido* donde publica esta imagen como parte del trabajo fotográfico que ilustra las narraciones de sus viajes y la descripción de los grupos indígenas que retrataba. No sabemos con precisión si Lumholtz estudió fotografía o solo aprendió las cuestiones técnicas básicas de toma y reproducción fotográfica. Las primeras fotografías las hizo en sus primeros viajes a Australia en 1880 cuando probablemente aprendió la técnica del colodion húmedo muy en boga en esas fechas.

Lumholtz pertenece a una nueva generación de entropologos europeos con formación científica y establece una inusitada forma de acercamiento con los grupos que estudia; centra su atención en una sola cultura, la que es observada detenidamente por largos periodos de tiempo y ellos mismos hacen el trabajo de campo que incluye realizar fotografías, registrar anécdotas, y convivir directamente con los personajes analizados, lo que permitía mayor acercamiento y confianza, iniciando con ello una reconciliación entre la teoría y la práctica etnografica y una participacion más directa y práctica con sus objetos de estudio. Afirmaba Gustav Frisch en 1874 que:

Solo existe un medio de satisfacer las modestas necesidades que posee el antropólogo de una colección de retratos lo más amplia posible, y éste consiste en la confección de la misma utilizando fotografías, pues las fotografías pueden servir de correctivo a la concepción personal en las mejores representaciones realizadas por una mano artística, sólo ellas permiten una comparación segura (2006: p. 58).

Lumholtz tenía por costumbre pasar largos periodos de tiempo entre los indígenas, y era buen cantante, según lo afirma Oliver Debroise: “compartiendo sus modos de vida, aprendiendo su idioma, iniciándose en sus ritos” (2005: p. 191), aprendió a cantar y participaba en la vida cotidiana, lo que le permitió realizar fotografías como esta. El indígena no fue sorprendido fabricando ídolos, sino que parece que accedió voluntariamente a pararse y posar para el investigador.

*Felipe, el fabricante de ídolos* es una fotografía etnográfica que Lumholtz realizó con el fin de testimoniar la forma de vida de los indígenas huicholes del estado de Jalisco. Tiene una clara intención de ratificar las características físicas del indígena, con el fin de estandarizar la información y facilitar la comparación, por lo que podemos encuadrar la fotografía como exótico-etnográfica-primitivista. Esta fotografía enfatiza la parte primitiva del indígena que se encuentra aislado del contexto en que habita, el cual aparece desenfocado, aunque sugerido. El primitivismo como se ha definido arriba, es la visión que Europa tenía en una escala evolutiva donde la rusticidad es un parámetro de evolución de las facultades morales y mentales, según el pensamiento evolucionista. Y el exotismo lo entendemos como aquel sentimiento que expresa lo diverso, lo diferente, lo extranjero, lo extraño y chocante.

En esta fotografía Lumholtz realiza un retrato que cumple con algunas características típicas de los etnógrafos de fin de siglo y a la vez rompe con otras. La mayoría de etnógrafos que visitaron México y recorrieron latinoamérica con sus pesados equipos, retratan indígenas de frente y perfil, los miden y pesan, instalan una manta; no había más interés que el de medir, observar y comparar para establecer parámetros. En este retrato, el indígena está al centro, mira fijamente a la cámara, pero no tiene la vara de medición, no posa frente a una manta que borra el contexto, sino que Felipe aparece en su contexto y nos muestra una ligera sonrisa, que delata esa cercanía que Lumholtz a veces lograba en algunas de sus fotografías, producto de convivencia que llegó a establecer con sus objetos de estudio. En este retrato se anuncia ya el cambio de perspectiva con que se empezó a observar al ‘otro’ a finales del siglo XIX; una mirada más humana, más cercana, una participación más directa y práctica del investigador, esa mirada empezaría a gustar a muchos fotógrafos extranjeros y locales.

Nivel morfológico. Es una fotografía de un indígena perteneciente a la etnia huichola, habitante de Santa Catarina, en la región de Mezquitic, Jalisco. Vemos a un hombre indígena con ciertos rasgos primates y al centro de la imagen, en sus manos sostiene una representación de la figura humana cuyos rasgos faciales apenas son perceptibles.



Los pies del hombre están borrados del primer plano y parece que flota, efecto producido por el desgaste de la placa. Este indígena está rodeado de un paisaje natural apenas visible tanto por el desenfoque del diafragma como por el estado de deterioro de la placa al colodión y el grano muy abierto. Puede intuirse que la pendiente en diagonal al fondo, es una especie de colina o montículo donde se distinguen algunos árboles. Descubrimos la figura de Felipe el fabricante de ídolos ubicada al centro sobre la vertical, pero es la figura del ídolo que marca el punto central de toda la imagen, una vez llegado al centro de la imagen no hay más donde posar la mirada. El cuerpo del indígena forma una línea vertical acentuada por la figurilla, al fondo se percibe la curvatura formada por la pendiente o cerro que enmarca la figura humana.

Distinguimos tres planos, el primero representado por el indígena y la estatuilla, que están en foco, el segundo, la colina en desenfoque, y el tercero, el cielo u otro altopiano que no tiene detalle, al menos no es muy claro si las manchas oscuras corresponden a formas de árboles u obedecen a la mengua del negativo.

La iluminación es natural y un poco plana, quizás proviene de un nublado suave que permite la definición del rostro y la percepción de la textura en algunos pliegues de la ropa y el pelo, pero no se generan sombras muy duras en el rostro. Los brillos de las mejillas y las suaves sombras indican la iluminación cenital de un sereno mediodía.

En la imagen predominan las líneas curvas sobre las rectas; al fondo, la curva más pronunciada corresponde a la montaña o pendiente con algunas protuberancias que pudieran ser árboles o rocas; las manos flexionadas forman dos marcadas curvas que dirigen la vista hacia el ídolo, perfilado también por líneas curvas. Solo la posición vertical del sujeto principal hace referencia a una línea recta, pero no es visible como tal.

Sobresalen los tonos grises medios con algunas tonalidades bajas y otras altas. El fondo presumiblemente verde de la colina se traduce en un gris claro que abraza toda la escena. La vestimenta del indígena y su piel se convierten en tonos grises claros que casi no son distinguibles entre sí. La persistencia del gris en toda la escena la hace poco cálida, casi podría designarse como un escena fría, distante, solo la sonrisa del indígena la rescata de esa falta de calidez. Y es, en medio de esa apagada gama tonal, donde la blancura del ídolo nos hace sostener la mirada en la imagen y formular muchas preguntas sobre ella, ¿por qué Felipe porta esa estatuilla?, ¿qué tipo de ídolo es y a quien representa? ¿Es esa su imagen final o fue transformada después por sus manos y el madero que sostiene en su derecha?

Considerando lo que Eugène Trutant demandaba en 1884 a los fotógrafos, esta imagen cumple casi tácitamente con estas exigencias:

Era necesario sobre todo producir fotografías científicas y eliminar casi totalmente cualquier preocupación artística; por tanto, ningún efecto de luz, ninguna pose rebuscada, un fondo uniforme y claro...En cambio, cuando se trata de fotografías con vestimenta de uno u otro pueblo, el elemento artístico no deberá ser descuidado, y no habrá que olvidar que la etnografía, aún teniendo bases realmente científicas, requiere, sin embargo, del arte característico de cada raza; es precisamente en las ropas, las armas, los instrumentos, donde se halla dicho elemento. El uso de fondos uniformes ya no será indispensable como en los casos precedentes. Por el contrario, si es posible situar al sujeto que vamos a fotografiar delante de su vivienda, delante de una roca o un árbol, el efecto mejorará (2006: p.90).

Es una imagen bastante sencilla en sus elementos formales, sin embargo el rostro del indígena de frente, su sonrisa enigmática, su rostro entre humano y primate, la presencia del ídolo en su insondable blancura, lo rodean de un misticismo que trataremos de descifrar más adelante.

El nivel compositivo o sintáctico. En esta composición no hay un juego de líneas que conduzcan al sujeto central, la curva que se forma en la colina conduce hacia afuera del campo visual, por lo que la mirada se pierde si intentamos guiarnos por ella. La figura que tiene el mayor peso visual es el único personaje que está situado al centro y una vez posada la mirada en él, sus manos forman dos curvas que dirigen los ojos hacia el ídolo que lleva en sus manos, cuando conducimos la mirada hacia el ídolo, esta se queda ahí, estática.

El ídolo es un centro de equilibrio, este parte por la mitad la imagen, las piernas entreabiertas de ambas figuras—tanto del indígena como del ídolo—, proporcionan cierto ritmo visual, equilibrio y simetría. El sujeto en primer plano establece una relación de proporción con el fondo, ya que provee información visual sobre las dimensiones del sujeto retratado y podemos establecer su talla a partir del tamaño de la montaña que aparece desenfocada al fondo con algunos árboles poco visibles. La posición de la cámara está justo a la altura del rostro, lo que crea una sensación de equilibrio, sin efecto de distorsión hacia arriba o hacia abajo del sujeto, con lo que se enfatiza más la frontalidad de la toma.

Así, esta composición sigue los rigores compositivos que la antropología y etnografía exigían: sujeto al centro, mirada dirigida al lente de la cámara, separación entre figura y fondo para establecer una relación de proporción y medida, registro de alguna actividad (fabricación de ídolos), registro de vestimenta y de preferencia predominio de tonos grises medios.

Espacio de la representación. La figura principal se dirige hacia el fuera de campo de la representación, y confronta directamente a un supuesto espectador que parece ser invitado a entrar al plano del cuadro, al que se puede fácilmente acceder y hacer un viaje visual sin elementos que nos obliguen a detenernos. La figura se encuentra en un espacio abierto y aparenta una soledad que agobia por instantes, como si todos los de

su especie hubiesen desaparecido y quedara solo él. El fotógrafo nos invita a habitar la imagen para reconocer a un ser en estado completamente primitivo, con ropas hechas por toscas telas y un diseño bastante sencillo, casi como vestido de mujer, el pelo largo y sin cortar, los pies descalzados, los toscos instrumentos de trabajo, (solo un madero pequeño en la mano derecha), la figurilla en sus manos que asemeja un ser humano más tosco y burdo que el que posa, y éste será dotado de significados y atributos por las manos hábiles y rudas y la cosmogonía huichola; asistimos a testificar la presencia de un primitivo y exótico personaje de la sierra huichola, a la representación viva de este ser que es rescatado del olvido a través de la fotografía.

Este espacio abierto facilita la posibilidad de transitar visualmente por las diversas zonas vacías de la imagen. Más que una sensación de aprisionamiento, da la impresión de amplia superficie y libertad, de hecho hay demasiadas aéreas vacías—al menos no son claramente perceptibles objetos desde la altura de los hombros hacia abajo—lo que da cierta ‘habitabilidad’ del espacio por el espectador dentro de la imagen y provoca también cierta proximidad, aunque su apariencia de primate intimida.

El espacio de la representación es profundo, podemos distinguir una distancia visible entre el fotógrafo y el sujeto, otra del sujeto a la montaña, y una separación más entre la montaña y el poco visible cielo, lo que da como resultado un espacio amplio de la representación física pero fuera de foco, logrado por el uso de un diafragma casi totalmente abierto, ya que el único elemento en foco es el fabricante de ídolos, el más importante elemento de la representación está acentuado por un elemento técnico, el foco.

Hay aquí una escenificación del espacio abierto que habita y comparte con los de su misma especie, como en un intento por generalizarlo y unificarlo con el resto del grupo indígena que representa, como personificando un ejemplar. No hay interés por escenificar el interior del espacio que habita en su vida privada, ni registrar el sitio donde fabrica los ídolos, sino más bien un intento por descontextualizarlo y ubicarlo en una escena abierta, como si habitase solo en ese espacio vacío, parece como una metáfora de la soledad en que habitan los indígenas en las montañas más altas de México.

Esta representación no contiene complicación técnica ni compositiva, se ha resuelto con pocos recursos, algunos de ellos estereotipados (mencionados arriba) sobre la representación exótica del indígena. No aparenta complicaciones en la elaboración de la puesta en escena, acaso obtener la confianza del que posa—el autor solía vivir largas temporadas con los indígenas para merecerla—. El indígena aparenta cierta relajación y complicidad con el fotógrafo, lo que nos hace suponer que pudieran haber tenido cierta familiaridad, lo que implica que no tuvo resistencia para construir la escenificación del espacio.

El tiempo de la representación. Aquí no se ha congelado una acción decisiva o un instante de valor trascendental, hay más bien una intención de testimoniar la presencia de este indígena en un tiempo y lugar determinado, diciembre de 1895, es decir, el tiempo como duración. Es una puesta en escena donde se pide a este hombre posar y él acepta participar en la representación voluntariamente. Por tanto, es la representación del tiempo en que vive, y el hombre representa a su vez, el tiempo del grupo indígena que viste con ropas similares a las que porta, se peinan de manera semejante y comparten con él, las creencias en los ídolos y su función social. También representa una temporalidad en la vida del fabricante de ídolos, podemos sugerir que tiene 40 o 45 años, un hombre en plena madurez, quizás un tanto mayor, considerando la expectativa de vida en estas regiones que pudieran rondar entre los 60 y 65 años.

Nivel enunciativo. Desde el punto de vista físico, el fotógrafo está colocado justo al frente del sujeto, compartiendo en una línea imaginaria, el centro de la imagen, confrontando al sujeto principal, posiblemente tuvo que inclinarse un poco para enfocar debido a que Lumholtz resultase más alto que Felipe, el fabricante de ídolos. La presencia del fotógrafo se anuncia muy cercana, el indígena sonríe ligeramente y se intuye muy próximo a Lumholtz debido al poco espacio entre ambos que se deriva de la imagen.

La actitud y pose evidencian la puesta en escena y el simulacro; Felipe está de pie, con las piernas abiertas—actitud que seguramente fue impuesta por el fotógrafo—mira directamente al espectador como pretendiendo atraer su atención. Es plenamente consciente del significado del evento: ha accedido a ser fotografiado —a diferencia de muchos otros indígenas, quienes creían que su alma era robada por la máquina—, la pose y actitud es tranquila y complaciente a las indicaciones del fotógrafo que le colocó en medio de un paisaje natural para acentuar su cercanía con la naturaleza. La pose frontal y central, cierta rigidez de la imagen, la presencia del paisaje exótico, la presencia de tonos grises claros y medios, los pocos elementos—el indígena, el paisaje natural y el ídolo— son marcas textuales de Lumholtz para fotografiar y diferenciar al ‘otro’. Hay cierta transparencia enunciativa por la leve sonrisa del indígena que mira fijamente a la cámara, al fotógrafo y a un imaginario espectador, a quien sonríe.

Relaciones intertextuales. Se pueden establecer paralelismos con otros fotógrafos de la época que también se interesaron en fotografiar con detalle y simpatía la vida cotidiana y los quehaceres de los grupos indígenas como el alemán-austriaco Teobert Maler, quien le influyó notablemente en su trabajo ya que evitó limitarse solo a retratar a los indígenas fijos contra una vara de medir, de frente, de perfil o de espaldas, como lo hicieran Charnay o Diguët. Maler retrataba indígenas con cercanía y respeto, sobre fondos pintados y un poco difusos, algunos de los retratos que se conservan en el *Museum für Völkerkunde* de Viena, son de indígenas posando con los

pechos desnudos y algún objeto que hace referencia a su actividad cotidiana, muy semejante al tratamiento que da Lumholtz en esta fotografía.

Interpretación global del texto. Retratos como el que aquí presenta Lumholtz se someten a una idea del primitivismo y el exotismo muy común en el siglo XIX y se mezclan con el tipo etnológico: presentan al sujeto en medio del paisaje natural donde vive, de frente para evidenciar sus características físicas, esas que lo hacen diferente, con el fin de establecer comparaciones entre los hombres civilizados y los no civilizados, lo que la vincula también con las ideas evolucionistas del siglo XIX. Felipe tiene características faciales que lo hacen distinto a Lumholtz y al resto de europeos que son altos, rubios, de piel fina y sensible, visten ropas finas; él es moreno, de estatura baja, lleva el pelo largo, la piel está pegada a los huesos, sus ojos son pequeños y hundidos, asemejan al chimpancé, su boca es grande, los pómulos prominentes, viste con ropas toscas y sencillas, porta una extraña figurilla de barro: casi no es humano.

Este tipo de imagen desarrolla un tipo de narratividad desde la cual podemos construir la historia de *Felipe, el fabricante de ídolos*: vive en una aldea apartada de cualquier indicio de civilización, viste ropas rudimentarias y carece de higiene como es normal en los hombres civilizados, es decir, es un espécimen que dentro de los cánones evolutivos pertenece a una sociedad primitiva que ha quedado detenida, alejada del progreso y sin posibilidad de evolución. Felipe el huichol, hace ídolos para su comunidad y esos ídolos tienen una significación cosmogónica para quien los elabora y quien los usa. Y el ídolo y su hacedor tienen semejanzas, hasta parecidos físicos acentuados por la pose de ambos. Sabemos de la existencia de otras imágenes semejantes que narran cierta secuencia y narratividad, en algunas se ha eliminado la montaña y con ello cierta referencia a la proporción, el trozo de madera que es apenas visible en esta imagen, se nota más nítido en una segunda toma.

Imágenes como estas han sido útiles para los etnólogos y antropólogos, han servido como estereotipos de representación del exotismo y primitivismo en cualquier época y lugar del mundo. En la actualidad muchos fotógrafos influidos por esta representación siguen utilizando la composición y el orden de los mismos elementos cuando se trata de fotografiar los pueblos indígenas y su entorno. La fuerte influencia de la representación fotográfica antropológica ha permeado reporteros, ensayistas y turistas en general para representar al indígena, por tanto ha quedado patente cierta atemporalidad en la imagen, aunque hemos señalado que tiene inscrita una fecha precisa, el formar parte de cierto estereotipo, transcribe esta atemporalidad.

La teoría evolucionista subraya las formas primarias de vida, entiende que el hombre pasa por distintos estadios. La cultura occidental si bien asumía el mismo origen, su nivel de desarrollo le ubicaba en un momento del proceso evolutivo diferente o superior al de las razas amerindias. Esta fotografía como muchas más realizadas en

Latinoamérica por fotografías americanos y europeos subrayan estas diferencias. Fotógrafos como Lumholtz, Désiré Charnay, Víctor Front, Benito Panunzi, Teober Maler, Paul-Emile Miot, Summer W. Matteson, Minfiel Scott, Marc Ferrez, solo por citar algunos, viajaron por el continente registrando las formas de vida de los pueblos latinoamericanos, algunos desde la antropología, respaldados por una maquinaria institucional, articularon ideas evolucionistas que se conectaban con la antropología, la idea del “buen salvaje” y los intereses expansionistas.

Fotografías como la de *Felipe, huichol fabricante de ídolos* de Lumholtz, supusieron un consumo experiencial tanto para los compradores de imágenes en el extranjero como para los fotógrafos latinoamericanos. Por su valor histórico son una experiencia y una evidencia, son registros realistas, representantes veraces de la realidad. Por su valor estético y funcional conformaron un modelo educativo, un estereotipo con el que se observó a los pueblos indígenas y que la mayoría de fotógrafos locales aceptaron con poco sentido de crítica.



Marc Ferrez, *Indio de Mato Grosso*, Brasil, (1858).



Benito Panunzi, *Araucanos*, (1865).



## Winfield Scott



Winfield Scott , *La acarreadora de agua/ A water carrier*. Rivera del lago de Chapala, Jalisco, (1909).

Nivel contextual. La fotografía *La acarreadora de agua*, se sitúa en una extraña ambigüedad temática, por un lado es una fotografía costumbrista y por otro es exótico-erótica. Es una impresión en blanco y negro de 5 x 7 pulgadas (12.7 x 17.8 cm), obtenida de una placa seca de gelatina de bromuro de plata, resguardada por el Archivo General de la Nación de México en el fondo de propiedad artística y literaria. Esta fotografía y muchas otras más se realizaron con un interés comercial claro, ya que tanto Scott como Waite colaboraron en revistas que promocionaban el turismo y producían imágenes que se vendían como tarjetas postales que distribuía la *Sonora News Co.* y también para empresas editoriales que publicaban guías de viajeros. Scott era además auditor de la red ferroviaria que construían empresas norteamericanas en México y al instalarse cerca del lago de Chapala en Jalisco, se dedicó a la inversión inmobiliaria y turística además de la fotografía comercial.

Winfield Scott es un fotógrafo norteamericano nacido en Michigan (1863-1942). Pertenece a la última generación de fotógrafos viajeros, que durante las primeras décadas del siglo XX se regocijaron con el paisaje mexicano, las escenas bucólicas y

costumbristas, el exotismo y los tipos característicos. Durante los veinticinco años que viajó por México produjo miles de negativos junto con su socio Charles B. Waite, con quien viajó a los sitios donde les permitió la red ferroviaria del país.

La labor fotográfica de Winfield Scott se acerca en esta fotografía y muchas más que realizó con temática parecida, a una propuesta visual que tuvo un gran éxito en México a principios del siglo XX a través de la venta comercial de tarjetas postales y divulgó una mirada ambigua en torno a las representaciones infantiles—casi siempre niñas en tránsito a la adolescencia—que combinó una visión pintoresca y costumbrista de la pobreza con otro tipo de perspectivas más cercanas a lo erótico y exotismo.

Scott y Waite llegaron a México a finales del XIX, contratados por las empresas ferrocarrileras y minero metalúrgicas estadounidenses traídas por el gobierno de Porfirio Díaz para ampliar la red ferroviaria y mejorar la explotación minera. Ellos documentaron con sus fotografías las costumbres del pueblo mexicano, las condiciones geográficas y socioeconómicas con el fin de atraer la inversión extranjera. De paso contribuyeron a crear imágenes que conformarían parte del imaginario nacional, una estética de la representación del indígena mexicano, una estética de la pobreza, la exotización y erotización de la mujer adolescente.

Las imágenes de Scott buscaban describir lo diferente, lo exótico de la cultura mexicana, y en este sentido se diferencian de lo que hacían la mayoría de fotógrafos radicados en el país, quienes se concentraban en realizar retratos de estudio y fotos arquitectónicas en las ciudades y poco se interesaban en registrar la manera de vivir del pueblo mexicano que en su mayoría era predominantemente rural y vivía en condiciones de pobreza extrema, Scott y Waite parecen disfrutar al evidenciarlas. En otro sentido, sus imágenes formaban parte de la búsqueda de las representaciones inalterables del pueblo mexicano y su cultura, son una búsqueda de lo diferente, del 'otro', de lo 'exótico', acentúan las formas de vida primitiva para exaltar las diferencias con respecto a las sociedades más avanzadas, Scott y Waite se complacían en registrar la precariedad y la suciedad.

El nivel morfológico. La fotografía muestra a una chica sentada sobre un montículo de rocas que están junto a un árbol. A lo lejos se aprecia lo que pudiera ser parte del lago Chapala donde fue tomada la fotografía. La chica está sentada sobre las rocas y sostiene con su mano izquierda un cántaro para llevar el agua. Su mano derecha doblada sobre las piedras sostiene el peso de casi todo el cuerpo y parece que recibió indicaciones de hacerlo de esa manera, aunque esboza una sonrisa se antoja una pose artificial. Aunque la chica es el centro de interés, no está colocada al centro de la imagen, es la vasija para llevar el agua la que marca con su gran centro oscuro y su boca abierta, la parte central de la fotografía. La fotografía tiene una alta resolución y se percibe una gran definición que describe con detalle las texturas del vestido, la blusa, las rocas y el árbol. Usa la luz lateral izquierda que proviene de una fuente



natural para moldear el rostro y el volumen de las texturas en las telas, las rocas y el árbol.

La posición de la modelo sentada sobre las rocas con los pies descalzados descansando sobre la tierra forman un triángulo visual. Se puede iniciar el recorrido desde los pies, de hecho ese es el punto que lleva la mirada al resto del cuerpo, atrae la atención que no lleva calzado y eso hace posar la mirada sobre ellos e iniciar el recorrido hacia el rostro, el brazo izquierdo y luego al cacharro del agua. Enseguida se lleva la mirada hacia el brazo derecho que sostiene el cuerpo, las rocas, el árbol y se puede finalizar con el último plano desenfocado y sin detalle y con brillos muy intensos que hace suponer son el reflejo del agua que se producen por el lago que la rodea.

El uso de telefoto permitió centrar el foco solo en la modelo y desenfocar el primero y último plano. La colocación de la modelo y la dirección de la luz recortan la figura central sobre el fondo claro acentuando la presencia de la chica como motivo principal de la toma. Se distinguen claramente tres planos en la imagen. El primero lo conforman las rocas que separan a la chica del fotógrafo y que están fuera de foco pero se percibe volumen. El segundo plano encuadra al elemento principal, la chica sentada sobre las rocas, el cántaro y el árbol. Este plano que es el que tiene la mayor definición y el foco está entre el cacharro y el tejido de la blusa, el árbol está fuera de foco pero se percibe la textura de la corteza. El tercer plano solo está sugerido y podemos distinguir el reflejo de la presencia del agua y los árboles desenfocados, predominan los tonos claros y hay poca definición.

El uso de la luz natural en dirección lateral acentúa las texturas y el volumen en los dos primeros planos que son los que pueden leerse con más detalle. La colocación de la chica en un nivel alto, la cabeza casi toca el límite del cuadro, provoca una sensación de contemplación desde un ángulo bajo, lo que acentúa su importancia en la imagen. El fotógrafo hizo esta toma desde el nivel de piso para acentuar cierta dignidad de la modelo.

Este análisis formal nos permite comprobar que es una fotografía figurativa con elementos formales bastante simples pero efectivos. El uso de la luz resalta las texturas y da volumen a los objetos. La composición triangular genera un dinamismo acentuado por la colocación en contrapicado del fotógrafo. La belleza y sencillez de la modelo atrae la mirada, que es el objetivo principal de la imagen, hecha pensando en un público ávido de novedad y extrañeza.

Nivel compositivo. *La acarreadora de agua* tiene una composición triangular acentuada por la toma en contrapicado del fotógrafo que al inclinarse a nivel del suelo eleva la cúspide del triángulo (la cabeza) casi al extremo superior de la imagen, conformando una especie de punto de fuga central superior, lo que le da un gran dinamismo visual a la imagen.

La imagen contiene ritmo visual acentuado por la presencia de líneas diagonales, la primera es la que forma el pie izquierdo y que se continua con la mano y la posición de la cabeza, otra línea diagonal que dialoga con la primera la constituye la línea que forma el árbol inclinado, y por último la línea casi diagonal que forman las dos grandes rocas del lado izquierdo de la modelo. Estas líneas diagonales estructuran casi en su totalidad la composición, le dan dinamismo visual y ayudan en la lectura y recorrido de todo el cuadro compositivo. La forma triangular que estructura la cabeza de la modelo que se afirma en la posición del cuerpo también conforma una parte estructural dinámica en la toma. El ritmo visual se acentúa también por la presencia de medios tonos, tonos oscuros y claros en el primer y segundo plano que generan una armonía tonal que contrasta fuertemente con el tercer plano donde predominan los tonos claros y la escasez de detalle.

La ubicación central de la modelo, su tamaño y proporción con respecto al resto de elementos hace que caiga todo el peso visual sobre ella. Solo el cántaro que está en sus manos y pegado a su cuerpo compite visualmente el rostro de la modelo que posa artificiosamente para el fotógrafo siguiendo indicaciones muy precisas. La manera en que coloca la mano derecha sobre las piedras, la izquierda sobre el cántaro y la mirada directa al fotógrafo anuncian que la modelo siguió las indicaciones del fotógrafo, quien eligió el sitio, la perspectiva, la iluminación a manera de un escenario teatral.

La fotografía tiene poca profundidad de campo, esto implica el uso de un diafragma medio o casi abierto, ya que solo hay detalle en la vasija para acarrear el agua, el rostro de la modelo, la falda, y las manos; el foco se encuentra en el centro de la imagen, es decir entre la vasija y la blusa de la chica. Este foco central y el subsecuente desenfoque alrededor del motivo principal obligan a centrar el interés en la modelo y su objeto de uso, el rostro, la blusa y el cántaro, elementos que el fotógrafo decidió resaltar sobre los demás.

La fotografía tiene simetría compositiva, la colocación de la modelo al centro de la imagen, la posición de las manos y del cuerpo otorgan estabilidad a toda la composición. La cabeza al centro superior de la imagen se desempeña también como elemento estabilizador, lo mismo que el árbol del lado derecho y los árboles apenas perceptibles del lado izquierdo, que cumplen igualmente la misma función y equilibran ambas zonas de la imagen. Si bien hemos señalado que las líneas diagonales dinamizan la imagen, esto no se contradice con la simetría, pues ambos generan un equilibrio dinámico.

Espacio de la representación. El campo fotográfico está construido en un espacio abierto, a la orilla de un lago. Un espacio familiar e identificable para el espectador. La mirada de la chica sirve como conector entre el adentro y afuera del campo representado, se dirige al fotógrafo, o hacia el espectador. Es una representación

dirigida por el fotógrafo quien ha establecido ese dialogo conscientemente y la chica accede a representarlo.

Es un espacio amplio donde se puede viajar con cierta libertad. La chica que posa impide circunstancialmente el recorrido visual en el espacio representado, porque las líneas diagonales dirigen la mirada hacia ella y obliga a detenerse, una vez que se ha observado el pie descalzado, la falda, los brazos, el cántaro de agua, y su rostro ya podemos buscar los detalles en el árbol, las rocas, el lago casi invisible, los árboles de fondo. Todas estas áreas libres, reconocibles e identificables, hacen que el espacio se pueda habitar fácilmente por el espectador. Ello se facilita más por la distribución de los elementos que respiran cada uno en su propio sitio. Las rocas en primer plano desenfocadas, tienes un espacio amplio y propio, la posición del cuerpo de la chica en el centro no compite con otros elementos, es única, está sola con el cacharro, el árbol y las rocas tienen su propio espacio, el lago al infinito, los árboles desenfocados no quitan aire al resto de elementos, cada uno respira con su propio aire, eso permite la fluidez y la habitabilidad también.

Hemos ya señalado que la posición del cuerpo de la modelo y su mirada dirigida al espectador señala la artificiosidad de la toma, es una puesta en escena perfectamente controlada por el fotógrafo, conscientemente fue estructurando cada espacio y cada elemento. La chica, su vestuario y su cántaro, son elementos que han sido tomados de la realidad, es decir, no fueron contruidos. Scott prefería salir a hacer fotografías y construir sus composiciones a partir de los elementos con los que se iba encontrando. Es decir, para construir sus espacios, primero encontraba los modelos, luego los llevaba a los sitios elegidos por él, pedía a los modelos que se colocaran en la pose que él deseaba y ordenaba los utensilios u objetos de trabajo en una composición determinada. Esta fotografía fue hecha a partir de varios trozos de realidad conjuntados artificiosamente para estructurar un espacio ideal, no fue una escena espontánea ni natural aunque haya sido estructurada con trozos de la realidad.

Tiempo de la representación. Esta fotografía no captura espontáneamente el momento en que la chica recoge agua y la lleva en hombros, aunque podemos imaginar que lo hace a diario; el acto de hacerlo no está representado, es decir es una construcción de un espacio y una acción escenificada, construida. No hay una evidencia del tiempo representado. Más representa un momento en la vida de la joven que goza de juventud, belleza, jovialidad, sensualidad. La joven está sentada cómodamente, sin aparente prisa, con calma y tranquilidad, como deteniendo por el tiempo.

Más hay una representación del tiempo en la vida de la joven, que ha vivido 15 o 16 años, que tiene una rostro suave, una piel firme, una mirada coqueta, senos duros y curvos que se mimetizan con las formas del cántaro. La dirección de la luz lateral y la composición acentúan sus rasgos faciales y ayudan al fotógrafo a representar el

tiempo de la joven, sus características físicas y psicológicas que le dotan de sensualidad, exotismo, y es primitiva: usa ropas sencillas elaboradas artesanalmente, no lleva calzado, tiene que transportar el agua del lago a casa en esa vasija de barro, elaborada también con procesos artesanales, quizás en casa. Describe así también una representación de una sociedad que vive en el atraso industrial, alejada de la civilización y las grandes ciudades. Describe la pobreza y el momento de atraso de una sociedad donde perviven elementos primitivos y costumbres milenarias, belleza y exotismo.

Nivel enunciativo. La fotografía está tomada en contrapicado, el fotógrafo colocó la cámara al frente y casi al ras del suelo y mira desde esa posición a la modelo a quien situó al centro y en la parte superior de la toma, este punto de vista en retrato es poco común por la época en que se realizó, tanto por la posición del fotógrafo como por la ubicación de la modelo. Desde esa perspectiva la chica es subida hasta el punto más alto en la composición, y eso hace que la atención se centre en la belleza de la modelo y en el cántaro para el agua. Esta intención es enfatizada por el uso de telefoto y el diafragma más abierto que desdibuja el primer y último plano, para centrar la atención en la chica y su encanto natural, su sensualidad, su juventud, su belleza.

La modelo está sentada cómodamente sobre las rocas, y mira suspicazmente hacia el fotógrafo lo que desvela su presencia, y hace imposible cualquier intento por borrar las huellas enunciativas, rompe la verosimilitud de la imagen y anuncia la teatralidad de la toma. Su mirada parece tranquila y segura de sí misma, pero hay signos de teatralidad y cierta inseguridad, su postura no es natural, está sentada sobre las rocas cercanas al lago donde usualmente llena su vasija de agua, el brazo derecho sostiene el cuerpo, y el izquierdo, el cántaro para el agua, sus pies descalzados descansan uno sobre el otro para hacer más cómoda la postura, son elementos que indican el seguimiento de instrucciones precisas, es una modelización no realista que combina algunos elementos realistas, ya que las modelos de Scott nunca son disfrazados para realizar sus tomas, siempre los fotografiaba con las ropas que llevaban puestas, junto con los utensilios cotidianos de trabajo, o detenidos en algún momento de sus actividades, se sabe que solía pagar a sus modelos para que posaran, quizás por ello la falta de naturalidad en la pose, y cierta rigidez.

Scott utiliza la composición triangular y las líneas diagonales para generar tensión y equilibrio en la imagen, esto se logra al colocar a la chica al centro y formar una serie de líneas diagonales con la postura del cuerpo y el tronco del árbol. Todo el interés se centra en ella, y los recursos técnicos son usados para hacer notar su presencia: la gama de grises del primer plano, el foco sobre el primer plano que contrasta con el fondo en tonos claros y completamente desenfocado, son las marcas textuales de la enunciación que le dan más importancia al sujeto fotografiado que a su contexto.

Relaciones intertextuales. En esta fotografía se reconocen relaciones intertextuales con la fotografía antropológica de finales del siglo XIX en relación a la temática e interés, ya que al igual que Scott, retrataban a los pueblos colonizados indígenas, sus representaciones inalterables, lo culturalmente diferente, las pequeñas aldeas pobres, sus características físicas, la vestimenta y los utensilios de trabajo, una especie de 'etnografía de salvaje'. Hay relaciones intertextuales también con el exotismo-erotismo y el primitivismo tropicales muy común en el siglo XIX: "tipificada por los pintores orientalistas, desde Delacroix e Ingres hasta Manet, y Matisse, en el siglo XX, quienes mostraron a las bellas indígenas semidesnudas en una rara mezcla de erotismo e idealización de los otros que se llamó exotismo y que conforma un género en sí" (Debroise: 2005, p. 173).

Ya hemos señalado que el exotismo es una manera de ver y de comprender el mundo, de percibir al 'otro', en muchos casos acentúa la sensualidad de una manera literal y obvia, subrayando los caracteres sexuales de hombres o mujeres, colocados en ambientes o paisajes exóticos, llenos de vegetación. En algunas imágenes la diferencia es sutil de tal manera que en algunas ocasiones exotismo y erotismo se pueden confundir y confunden al espectador que difícilmente percibe de la mezcla de géneros. En el género erotismo-exotismo, uno de los primeros fotógrafos en retratar indígenas mexicanas fue arquitecto alemán Teobert Maler, quien en 1873-1874 realizó diversas fotografías a indígenas mixtecas que aparecen desnudas de la cintura hacia arriba, también el francés Paul-Émile Miot ca. 1870 hizo una fotografía a una indígena que estaba sentada en una banca y aparece con los pechos desnudos, y una mano sosteniendo coquetamente la cabeza. Posteriormente fueron los fotógrafos Charles B. Waite y Winfield Scott quienes continuaron realizando fotografías dentro de este género desde finales del siglo XIX y hasta antes de la Revolución mexicana en 1910. Llegaron a México a finales del XIX, contratados por las empresas ferrocarrileras y minero-metalúrgicas estadounidenses traídas por el gobierno de Díaz para ampliar la red ferroviaria y mejorar la explotación minera. De paso por México realizaron una inmensa cantidad de fotografías a niñas, adolescentes y mujeres jóvenes en poses artificiales, desnudas parcial o totalmente, provocativas y coquetas.

En la fotografía *La acarreadora de agua* de Scott (1909), también se reconocen influencias de otras fotografías realizadas por el escritor y fotógrafo aficionado Lewis Carroll como las que realiza a Alice Lidell, disfrazada de méndiga, mirando coquetamente al fotógrafo, con los hombres desnudos al centro de la imagen, o la fotografía que realiza a Alexandra Kitchin, quien aparece sentada mirando arrogante al fotógrafo. Ambos fotógrafos tienen predilección por las niñas, adolescentes y mujeres jóvenes; Carroll les pedía que posaran teatralmente con instrumentos musicales, sentadas sobre un sofá o en interiores con fondos neutros o les vestía con diversos disfraces y en ocasiones las fotografiaba desnudas o en poses de coquetería propia de una mujer adulta y con tintes de sensualidad. Scott sin embargo, utilizaba los

escenarios naturales del paisaje mexicano, creaba puestas en escena dirigidas por él, las retrataba en su atuendo ordinario y con objetos de uso cotidiano, y en escenarios naturales. Se sabe que ambos fotógrafos fueron acusados de pedofilia y muchas de las imágenes donde aparecen niñas desnudas en poses eróticas fueron destruidas u ocultadas en el caso de Carroll, más no en el caso de Scott, de quien se conservan varias fotografías de niñas bañándose desnudas en un río.



Lewis Carroll, *Alice Lidell*, (1858).

Reconocemos relaciones intertextuales también con el costumbrismo por el interés que muestra el fotógrafo en la vida sencilla de indígenas y campesinos, su forma de vestir, sus actividades cotidianas y la melancolía que muestra por cierta forma de vida cercana a la naturaleza. Debroise explica que: “El cuadro de costumbres [es la] representación instantánea de actitudes estereotipadas—por no decir incluso teatralizadas—que caracterizan a un oficio y lo significan” (2005, p. 178). El artista costumbrista no le interesa realizar un análisis sobre los usos y costumbres, sino solo las relata y describe, tal como hacían Winfield Scott y Charles B. Waite, Carl Lumholtz, Désiré Charnay, Alfred Briquet, Marc Ferrez en Rio de Janeiro, entre otros. Del costumbrismo se derivan de manera casi natural las fotografías de ‘tipos populares’ que se popularizaron desde finales del siglo XIX y fueron un éxito comercial hasta entrado el siglo XX. Scott también fotografió algunas personas que espontáneamente se encontraba en la ciudad o el campo con la particularidad de incorporarlos al contexto habitual y natural, de la misma manera que fotografía a la chica que acarrea agua.

Interpretación global del texto. Como interpretación global del texto se puede mencionar que *La acarreadora de Agua* de Winfield Scott es un arquetipo de fotografía creada desde la perspectiva de un fotógrafo norteamericano con influencias estéticas

europeas, realizada para un público receptor que consumía imágenes que le servían de referencia para la autovaloración, donde el ‘otro’ es valorado como salvaje, exótico, primitivo, bello. Scott busca estetizar la belleza del pobre exotizándolo a través del erotismo de la mujer joven, e inicia con fotografías de adolescentes y mujeres, un tipo de fotografía donde se conjuga la belleza, el paisaje natural, la organización compositiva, la puesta en escena y la estetización de la pobreza, que en México llevó a crear una tipología en la representación del indígena y el campesino. Esta estetización de la pobreza también se creó a partir de los estándares heredados de antropólogos y etnógrafos quienes centraban su foco en los pueblos indígenas, en las pequeñas aldeas pobres, en sus características físicas, la vestimenta y los utensilios de trabajo.

Los fotógrafos mexicanos se percataron del valor comercial que estas fotografías adquirirían en el extranjero y resignificaron la fórmula. A la belleza, le agregaron más belleza hasta llegar a una hiperestetización del indígena, la puesta en escena se volvió teatralidad, a los objetos de uso cotidiano se le agregaron otros fuera de contexto. Podemos evidenciarlo en el trabajo de los fotógrafos Cruces y Campa o Luis Márquez Romy. Analizaremos a uno de ellos: Luís Márquez Romy quien consiente o no “asumió la impureza poscolonial”, como señala Gerardo Mosquera, resignificando la herencia europea y norteamericana desde la diferencia en un país en proceso de desarrollo, como México.



## Luís Márquez Romain



Luís Márquez Romain, *Proyecto Janitzio s/t*, (1922-1934).

Nivel contextual. Esta fotografía de Luís Márquez Romain pertenece a un proyecto llevado a cabo entre 1922 a 1934 que culmina en la filmación de la película *Janitzio* (1934) donde trabaja como argumentista, la película y esta serie de fotografías fueron realizadas en la encantadora isla de Pátzcuaro en Michoacán. Esta experiencia le valió de mucho, en 1950 trabaja con Luis Buñuel en *Los olvidados* como *stillman*. El negativo que aquí presentamos pertenecía a su colección particular y ha sido rescatada por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, en el archivo fotográfico de Manuel Toussaint.

Luís Márquez Romain, hijo de un representante teatral cubano, nació en México en 1899, estudió fotografía en Cuba en el Estudio Feliu, de fuerte tradición romántica. En esta isla desarrolló sus inquietudes como actor y técnico cinematográfico, cuando vuelve a México en 1921, empieza a trabajar en la Secretaría de Educación Pública dirigida por José Vasconcelos, en el momento que iniciaba el fervor nacionalista. Márquez ha sido calificado como fotógrafo ecléctico, ya que igual realizaba desnudos, arquitectura, tipos característicos, artesanías, retratos, exotismo, costumbrista, paisaje, piezas prehispánicas, fotógrafo de fijes en el cine, etc. Por ello este fotógrafo



resulta inclasificable, acaso podemos decir que es un artista con muchas inquietudes plasmadas en sus diversos intereses, por el cine, la fotografía, el argumento cinematográfico, vestuarios típicos mexicanos y la ilustración de libros y revistas.

La obra fotográfica que realizó Márquez bajo el título *Proyecto Janitzio s/t*, incluye varias fotografías hechas en la paradisíaca isla de Pátzcuaro, Michoacán, isla habitada solo por indígenas tarascos, al menos cuando realizó el proyecto. La fotografía *Proyecto Janitzio s/t*, se inscribe dentro del exotismo-romanticismo, con tintes nacionalistas-costumbristas. En los años en que realizó el proyecto le circundaba un ambiente de efervescencia inspiradora: los trabajos de Sergei Eisenstein, los fotógrafos extranjeros Edward Weston, Tina Modotti, Henri Catier-Bresson, Grigori Alexandrov y Eduard Tissé (del equipo de Sergei Eisenstein), Paul Strand, Josef Albers y Anton Bruehl, por mencionar a los más conocidos entre aquellos que trabajaron en México y desarrollaron una intensa actividad artística, que en la mayoría de los casos, fructificó en exposiciones y publicaciones tanto en México como en sus países de origen. La estancia de estos creadores en México, generó una gran motivación en los artistas mexicanos y propició el surgimiento de la fotografía moderna mexicana.

Nivel morfológico. Es una fotografía en blanco y negro. Por la amplia profundidad de campo que permite que todos los planos estén perfectamente definidos, podemos suponer que usó un objetivo normal con un diafragma cerrado. No hay distorsión en el primer plano, y las líneas verticales están perfectamente rectas lo que descarta el uso de angulares. Es un paisaje natural a la orilla de un lago circundado por un cielo abierto, abrigado por nubes que parecen dibujadas con el pincel del aire. Le siguen las montañas, el lago, los tejados del caserío, las redes de pescar y el pescador solitario con la mirada puesta en el infinito como en espera de algo o alguien.

Toda la fotografía es perfectamente nítida, desde el primer plano hasta el infinito, no hay grano visible. Aun cuando el punto de atención es el hombre con sombrero (o indígena) sentado mirando a lo lejos, parece que solo es un pretexto para obligarnos a entrar y leer todo el cuadro, a pasear por el sujeto, las redes, los tejados, el lago, las montañas, el cielo, no se puede parar ante tan prolífera belleza. El punto de atención es la mirada puesta en el infinito, fuera de campo. No sabemos lo que ve, pero se sugiere que contempla el infinito, como el espacio que habita, como sus sueños. Es muy extraño, pero si enfocamos nuestra atención en los ojos puestos en el horizonte, estos casi no se ven, se ocultan un poco por la sombra del sombrero, convirtiéndose en puntos de referencia casi invisibles, y esos puntos de referencia nos envían fuera del cuadro debido a la dirección aludida.

Pero no es posible quedarse fuera del cuadro, nos sentimos atraídos por la presencia y orden de los demás elementos y volvemos a él. El sujeto está enmarcado cuidadosamente entre la empalizada que sostiene las redes de pescar. Su cabeza está ligeramente desplazada hacia la izquierda en las líneas de intersección del punto

áureo; esta división de la composición en secciones áureas, le da dinamismo a la imagen, acentuada por la colocación en diagonal del cuerpo.

Podemos distinguir, desde el punto de vista escalar, cinco planos muy bien definidos. En primer lugar al sujeto principal, un indígena (o su representación teatral), sentado sobre una roca cubierto con un capote oscuro, calzón de manta y sombrero; en el segundo plano distinguimos la empalizada que sostiene las redes extendidas y el tejado del caserío que está a la orilla del lago, le sigue el brillo plateado del lago donde se refleja la montaña que funciona como elemento de equilibrio visual, la montaña y las nubes.

En cuanto a la forma, podemos observar la presencia de líneas verticales formadas por la empalizada que funcionan como elementos de equilibrio distribuidos en todo el cuadro, estas líneas verticales contrastan con la fuerte línea horizontal formada por el lago y la montaña y que el fotógrafo ha colocado arriba de la cabeza del sujeto; ambas líneas dan una fuerte sensación de solidez y estabilidad a la imagen, enfatizada por la solidez del triángulo formado por la posición del sujeto principal, cuya mirada dirigida hacia afuera del campo de la representación funciona como el *punctum* que nos arroja fuera y nos trae de nuevo hacia dentro del plano del cuadro.

En cuanto a la textura, podemos observar que no es perceptible la presencia de grano, toda la imagen está definida y tiene una gran profundidad de campo visual. La textura y el volumen se revelan por la dirección de luz lateral (con relación al cuadro) que ilumina los objetos y enfatiza su forma. Las rocas, el vestuario, los tejados, la textura del lago son revelados por efecto de la luz que dibuja las formas y acentúa la textura de casi todos los elementos del cuadro compositivo, solo la presencia de las nubes al fondo desdibuja un poco la textura de la montaña y apenas se percibe la textura de los árboles. El sujeto principal recibe la luz natural de frente, eso lo obliga a entrecerrar los ojos y se producen algunas sombras duras en el rostro y la vestimenta.

La iluminación de esta fotografía se realizó con luz natural, no se identifican brillos o efectos lumínicos de reflectores o cualquier objeto de luz artificial, aunque el fotógrafo les conocía y les utilizaba en otras fotografías, en esta imagen no les utilizó. El ambiente que logra crear en esta imagen por el uso de la luz natural, las redes de pescar, el lago, el caserío a la orilla del lago, y la presencia única de un sujeto mirando el horizonte, es de total armonía del hombre con la naturaleza, con su entorno.

La imagen presenta poco contraste, predominan los tonos grises medios, algunos negros sin detalle en el gabán negro y las sombras del tejado en primer plano, blancos con detalle en las redes extendidas y las nubes, blancos totales en el sombrero y parte del pantalón o calzón de manta blanco y el resto grises medios, lo que provee de cierta armonía tonal en la imagen.

El análisis del nivel morfológico nos revela que la imagen está construida con cierta complejidad que se revela en la división de la imagen en secciones áureas, la colocación del sujeto casi en la intersección de una de ellas, hace referencia a la búsqueda de un impacto visual muy bien analizado desde la previzualización y muy bien logrado por el enmarque del rostro entre las empalizadas. El cruce de líneas verticales, horizontales y diagonales proporciona equilibrio, estabilidad y solidez a la imagen e invitan al espectador a realizar una lectura detallada, y gozarla estéticamente.

Nivel compositivo. En esta fotografía son relevantes la perspectiva, la profundidad de campo, el ritmo, la ley de tercios, la pose y el orden icónico. Todas se conjugan para enfatizar la presencia de un ser humano inmóvil frente a la naturaleza, bella y armónica. La composición en perspectiva es acentuada por la profundidad de campo amplia que permite la perfecta definición de todos los planos. Las líneas verticales de los maderos distribuidos en el segundo plano enmarcan al sujeto principal y lo cercan acentuando la idea de inmovilidad; como un ser confinado pero tranquilo, con la mirada puesta en el infinito, que piensa más en un futuro lejano y prometedor, que en su presente. No existen puntos de fuga dentro del cuadro, estos se localizan fuera de la imagen, más allá del extremo derecho e izquierdo de la montaña. La carencia de puntos de fuga dentro de la imagen genera una sensación de inestabilidad y obliga al espectador a divagar de un lado hacia otro por la imagen y a realizar varias lecturas desde distintos puntos de vista.

La imagen posee ritmo visual logrado por la degradación tonal de grises claros y medios que predominan en toda la toma e infunden un tono apacible y armonioso a la atmósfera. La empalizada que sostiene las redes de pescar, se repite en forma, tamaño y dirección dando a la imagen una cadencia danzante y alegre acompañada por las líneas angulares de las redes. Estas líneas angulares se repiten también de forma inversa en el lomo de la montaña, lo que cierra una especie de ritmo circular y armonioso; un equilibrio dinámico y sugestivo que inicia en la empalizada, las ondas de las redes, las curvas de las montañas y el reflejo en el agua.

En cuanto a la distribución de pesos en la imagen, debemos hacer notar la presencia del indígena en el primer plano como sujeto principal y el que tiene la mayor fuerza plástica, pero la postura y colocación al extremo izquierdo, hace que se cargue demasiado hacia ese lado y solo se equilibra un poco con la gran montaña gris oscura que coincide con el gris oscuro de la manta que lleva encima.

La composición denota el uso de la regla de tercios, cuyos principios argumentan que el sujeto principal no debe ser colocado al centro de la imagen, sino en algunos de los cuatro puntos de intersección de las cuatro líneas centrales que se forman al dividir la imagen en nueve secciones. En esta imagen se colocó al sujeto principal ligeramente desplazado hacia la izquierda de uno de los cuatro puntos de la regla de tercios,

aunque genera cierto desequilibrio hacia ese lado, la imagen se sostiene firme y con dinamismo por la colocación del cuerpo y las líneas diagonales que dibuja.

La línea vertical que se forma al término del lago y el nacimiento de la montaña da estabilidad a toda la imagen, acentúa el principio de armonía, tranquilidad y equilibrio, está colocada en la misma dirección que mira el sujeto, hacia fuera del cuadro, hacia el horizonte, hacia el infinito, hacia el futuro que no se ve y no se sabe cómo es. La pose del modelo es importante para resaltar las virtudes que se le atribuyen al indígena; tranquilo, apacible, en armonía con la naturaleza, limpio y digno, el modelo está sentado y esperando, erguido con la mirada en alto, frente al sol, como se esperaba o se idealizaba que fuera el indígena.

Es una composición equilibrada y simétrica, el madero que sostiene las redes de pescar divide la imagen en dos partes simétricas, con cierto dinamismo y ritmo visual compensado por el uso de líneas verticales y diagonales, líneas curvas y orgánicas y tonos grises medios. No hay puntos de fuga dentro de la imagen, estos se encuentran fuera del campo visual, lo que suprime puntos de estabilidad en la perspectiva y promueve una lectura en varias direcciones y obliga al espectador a ir de un lado a otro, buscando un sitio donde posar la mirada, pero también a leer toda la imagen que está llena de agradables sorpresas.

Espacio de la representación. Esta fotografía muestra un campo visual que representa un trozo de realidad, cuya extensión va más allá del espacio y tiempo representado, hay una prolongación que continúa fuera de la representación, la mirada del indígena dirigida fuera del campo lo constata, es un campo visual abierto, es la “poética de lo absoluto”, según cita Marzal a Zunzunegui.

Es un espacio al aire libre, abierto y es real, existen el cielo, el lago y las montañas. Pero hay elementos que han sido establecidos según un orden simbólico particular del fotógrafo. La colocación del sujeto es completamente intencional, es teatralizada y ordenada, como si fuera un guión cinematográfico o una puesta en escena. Lo que da una doble lectura del espacio representado, por una parte es un fragmento de un espacio real, y por otro, es un espacio cerrado, aparente. El espacio visual representado muestra una extensión sin límites de la naturaleza mexicana, las grandes montañas reflejadas en el agua, el apacible lago que se conjuga con la quietud del indígena, la vida del pescador y su paciente espera; todo se conjuga para representar la armonía que existe en un mundo diferente, único, exótico. Este mundo armónico se representa en un espacio con una gran profundidad de campo que permite leer detalladamente los distintos planos de la imagen. La detallada información visual permite también realizar lecturas desde distintos planos, entrar a la imagen desde los pies hasta el rostro, desde las formas curvas y orgánicas de las redes, desde las montañas al cielo, etc.

Este paisaje lleno de simbolismos, es habitable porque incita al espectador a identificarse en el, a pensarlo como un lugar idealizado y exótico lleno de misterios y sencillez, embestido de una seductora idea de primitivismo y estado de pureza remota ya perdida, una idea que va de la mano con los principios del evolucionismo y el exotismo descritos líneas arriba.

Sabemos pues que se trata de una puesta en escena bien lograda. Luís Márquez era fotógrafo de fijas en el cine, argumentista, por tanto es una idealización del mundo indígena logrado a través del uso del bello paisaje natural de la isla de Janitzio, las montañas del rededor, los caseríos situados a la orilla del lago y la escenificación de las redes de pescar, el actor de la película *Janitzio*, Emilio, el 'indio' Fernández (quien se convertiría después en uno de los directores de cine más importante en la época dorada del cine mexicano), escenifica a un indígena perfectamente limpio, con calzado y sombrero impecables, mirando altivamente hacia delante.

El tiempo de la representación. No hay en esta imagen un tiempo real detenido, no hay una acción congelada de un suceso real que haya registrado el fotógrafo. Es la representación del fluir del tiempo suspendido en una representación teatral. Las marcas temporales que presenta esta imagen son la juventud del indígena, cuyo rostro sin arrugas revela una edad entre los 25 y 30 años, su plena juventud. Sin embargo esto también es subjetivo, hace mención a una fuerza y vitalidad indígena, a ilusiones y sueños por los cuales mirar al futuro. Las montañas plagadas de árboles hacen referencia a un momento idílico en que el hombre respeta la naturaleza y vive en armonía con ella, el lago cristalino y limpio revela un momento en que el hombre disfruta la abundancia del lago y lo respeta y cuida, las redes de pescar parecen esperar, nuevas y limpias, quizás el momento antes de iniciar la pesca. Representa así un tiempo suspendido en el espacio representado, un tiempo apacible y espiritual.

La fotografía de Luís Márquez, *Proyecto Janitzio s/t*, 1922-1934, contiene un nivel compositivo muy interesante y complejo, combina el uso de la regla de tercios, la simetría, el equilibrio, las líneas verticales, diagonales y horizontales que proporcionan organización y dinamismo visual, también le permiten puntualizar un espacio y un tiempo de la representación idílico y subjetivo.

Nivel enunciativo. Márquez realiza esta toma desde una posición lateral con respecto al indígena, y desde la posición frontal con respecto al resto de la imagen, pero mientras el sujeto principal está sentado, el fotógrafo realiza la toma de pie, lo que da la sensación de que el fotógrafo se ha colocado ligeramente en picada. La colocación ordenada y cuidadosa de la empalizada con las redes—es muy probable que sea una escenografía creada ex profeso para la fotografía ya que las redes de pescar usualmente se colocan frente del caserío que circunda el lago y no atrás—, la pose del sujeto sentado de frente al sol, como siguiendo una indicación o actuando un papel. La presencia del sujeto es clave en esta imagen, cumple un papel relevante en el nivel

enunciativo, escenifica un modo de vida apacible y deseable, efectúa el rol de representación del mundo indígena que vive al aire libre, sin preocupaciones, donde la naturaleza ofrece todo lo necesario, el aire limpio y transparente, el agua que origina vida, las redes de pescar que proporcionan el sustento y la libertad para moverse sin impedimentos en la extensión de la tierra. Las líneas ondulantes de la montaña, las nubes y el caserío, la distribución de peso, el uso de los tonos grises medios, son impresiones que delatan la presencia de la instancia enunciativa, que invitan al expectador a ser parte de la construcción de un imaginario propio del mundo indígena y identificarse y desear habitar el paisaje y la forma de vida apacible y exótica que describe. La conjunción de recursos expresivos, compositivos y simbólicos revelan la presencia de la instancia enunciativa. Podemos reconocer las pistas que va dejando desde el primer plano hasta el último, la apacibilidad del indígena y el paisaje invitan a que el espectador logre identificarse con el mundo imaginario que construye.

Relaciones intertextuales. La fotografía de Luís Márquez Romay contiene visibles huellas de su romanticismo por la naturaleza y por la relación que establece el hombre con ella, la valoración de lo diferente frente a lo común, conectada con la tendencia nacionalista que exalta el paisaje, la cultura nacional y la libertad del hombre. Remite esta fotografía también a la tradición de los tipos populares iniciada en México por el francés Francois Aubert entre 1865 y 1866. Debroise manifiesta que: “Aubert retrataba a personajes del mercado que posaban junto con los productos que suelen llevar a la plaza, gallos, y gallinas, frutos y legumbres [...] los personajes posan sobre una lona extendida en el piso del estudio, tal como pueden verse en el mercado, y ningún decorado ajeno les connota. Los objetos que venden están desparramados a su alrededor. Parece simplemente que el fotógrafo—por razones de comodidad—se llevó el puesto al estudio” (*Ibíd.*, p.181). Esta tradición fue llevada al extremo de la representación por los fotógrafos mexicanos Antíoco Cruces y Luis Campa, quienes en representaciones escenográficas prefabricadas con minucioso detalle, reconstruían escenarios hasta lograr engañar a los espectadores por la teatralidad y la gestualidad de los ‘actores’, por la creación de fondos sumamente precisos y la genialidad en sus escenificaciones, lo que les valió varios premios internacionales. Entre los personajes creados por Cruces y Campa se puede mencionar al ‘tlaquichero’ (campesino que extrae la bebida del pulque de un gran cactus), parangón del tipo mexicano retratado por Weston, Álvarez Bravo y el propio cineasta ruso Sergei Eisenstein.

La fotografía de Luís Márquez remite también a la estética creada en México por Paul Strand, quien llega al país en los años treinta y trabajó en varios proyectos para la Secretaría de Educación Pública y el Departamento de Bellas Artes. En estos proyectos abandona su interés en retratar edificios, fábricas y piezas de maquinaria y centra su atención en la producción artesanal mexicana y la vida de los indígenas. Entre los trabajos que realiza en México filma la película *Redes* junto con Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, en la cual lleva a su culminación un estilo ya ensayado por

Eisenstein y Tissé y que será retomado por Gabriel Figueroa y Alex Philips, fotógrafos de Emilio 'El Indio' Fernández. Se trataba de: "Exaltar los musculosos cuerpos de los pescadores, sus figuras recortadas sobre cielos intensamente negros (una especie de improbable y eterno atardecer), y yuxtaponer estas imágenes mediante excesivas contrapicadas, con las formas casi abstractas que dejan las olas en la arena o forman las redes sobre las aguas" (*Ibíd.*, p. 200). A esta estética agréguesele el cuidadoso uso de la luz, preponderancia de las texturas, el indígena limpio y con la frente muy en alto, hacer fotografías por la mañana o al atardecer, para que la luz natural dibuje los rostros desde ángulos laterales o frontales.

En la fotografía de Márquez hay también un dejo de modernismo, una subjetiva mescolanza de lo antiguo y lo moderno, por el uso del geometrismo en la pose del sujeto, el rostro de forzada inocencia; todo ello para construir un escenario donde los sujetos parecen vivir en el mejor de los mundos posibles; su aproximación idílica a lo exótico y a lo campirano. Se elimina el sentido social, la crítica o la denuncia, el dramatismo de Eisenstein, para dar paso a una iconografía escultórica e idílica; a una estetización de la pobreza y del abandono en el que vivían realmente el indígena.



Paul Strand, *Redes*, (1933).

Interpretación global del texto fotográfico. Podemos señalar que la fotografía de Luís Márquez contiene la fuerza de la tradición vernácula del exotismo, los tipos característicos, el romanticismo, la estetización del mundo indígena y el pueblo mexicano rescatado por la cámara fotográfica. Contiene la filosofía educativa que aprendió de José Vasconcelos quien exaltaba a los artistas para que buscaran el sentir de la cultura indígena, las formas de vida de los pueblos y sus tradiciones. Está imbuida también con la fuerza del modernismo y la invención tecnológica, el uso de las formas geométricas, la organización del espacio como espacio fotográfico, como espacio de escenificación. La plena conciencia de la planeación y organización de los elementos fotográficos, todo fue pensado, escenificado, cuidado para construir y revelar un imaginario del mundo indígena y los tipos mexicanos, recreados a partir de su propia interpretación de lo que debería ser. Señala Ramírez que: "Pese a la aparente contradicción, conciencia de modernidad y nacionalismo no representaban polos antagónicos sino fenómenos complementarios en el proceso de construcción del



estado, del que nuestro fotógrafo ofrece su propia interpretación” (Ramírez, p. 328). Márquez irá descubriendo en su estilo teatral y escenográfico la fórmula para develar un imaginario de lo mexicano o para inventarlo a través del hiperesteticismo, copiando, imitando reinterpretando.

Carl Lumholtz fotografía al indígena en su contexto, con la ropa de diario, sin mayor intención por estetizarlo, su interés está más cerca de la antropología y el primitivismo que de la fotografía artística, pero inicia el proceso de tipificación del mexicano al colocarlo en un paisaje exótico, vestido con ropas elaboradas manualmente y caracterizando a un sujeto más cercano a la barbarie que a la civilización a la que el fotógrafo pertenecía. Por su parte Winfield Scott tiene toda la intención en presentar a la mujer indígena en un ambiente exótico: un paisaje bello, un rostro bello rodeado de árboles, rocas, un lago. No tiene la intención de modificar los vestuarios de sus actores, pero si los coloca en posiciones teatralizadas, en ambientes cuidadosamente elegidos para escenificar cuadros que luego eran ofrecidos como evidencias de un mundo extraño, bello atractivo. Luis Márquez por su parte, sintetiza a estos fotógrafos y otros más y lleva a la teatralización y la hiperestetización el mundo indígena y de los tipos característicos del pueblo mexicano. Elige cuidadosamente a los personajes que representarán el papel principal en sus fotografías, como si se tratara de una representación teatral o una película de cine. Selecciona un paisaje natural apropiado según un cuidadoso estudio de locación, viste a sus personajes según el papel que desempeñarán, analiza la luz, la hora del día, las texturas, las formas y entonces dispara el obturador de su cámara; es un creador de imágenes en todo el sentido de la palabra, sabe que lleva al límite la estetización el mundo indígena y se goza en la creación del alma nacional a través de sus personajes.

Sin embargo, debemos notar que el fotógrafo mexicano dedica poca atención a ciertos temas y da prioridad a aquellos que han preferido los fotógrafos extranjeros, es decir, no inicia su práctica fotográfica a partir de una búsqueda personal o de un verdadero interés por conocer el ser íntimo de los mexicanos. Por ello, no encontramos ninguna relación detallada de la vida de los indígenas a la manera de Curtis o Jackson en los Estados Unidos. Lo que es notorio en la práctica fotográfica mexicana y latinoamericana es que la mirada del fotógrafo no se posa directamente sobre los seres que le rodean de manera natural, sino que ve a través de los ojos de los fotógrafos extranjeros que han trabajado en cada país del subcontinente, y han respondido a lo que puede ser noticioso, lo exótico y a algunos aspectos humanos y sencillos de la vida. Sus observaciones—fijas en fotografías—hacen la crónica de lo que es más extraño en términos de sus propias culturas. Y, se podría añadir, se han sentido fuertemente atraídos por una riqueza espiritual barroca, por un banquete visual de texturas, formas y colores que, en tanta abundancia, solo se encuentran en pocos países de la tierra. El que México haya fascinado a fotógrafos nacidos en el extranjero, de una diversidad de actitudes ya propósitos, es algo natural. Pero corresponde a los



fotógrafos nacidos en el país hacer la crónica de lo que es menos obvio y menos alcanzable: la relación de su propia vida íntima y la de sus conciudadanos.

Gerardo Mosquera afirma que: “los elementos culturales hegemónicos, no solo se imponen, también se asumen, reinvertiendo el esquema de poder mediante la apropiación de los instrumentos de dominación” (2010: p.54-55). Márquez ‘roba’ la estética de Strand, se apropia de los tipos característicos de Antioco Cruces y Luis Campa, que a la vez los habían copiado del francés Francois Aubert, se enamora del romanticismo alemán y lo traduce al espacio mexicano, retoma del cine y la danza la belleza de la escenificación y la representación, como recurso de estetización fotográfica. Así se apropia de manera ‘incorrecta’ y resignifica la cultura estética impuesta desde un modelo hegemónico—tanto desde Norteamérica como desde Europa—. Apunta Mosquera que las formas ‘incorrectas’ suelen estar en la base de la eficacia de la apropiación y que: “La apropiación cultural no es un fenómeno pasivo. Los receptores siempre transforman, resignifican y emplean de acuerdo con sus visiones e intereses. La apropiación, y en especial la ‘incorrecta’, suele ser un proceso de originalidad, entendida como nueva creación de sentido. Las periferias debido a su ubicación en los mapas de poder económico, político, cultural y simbólico, han desarrollado una ‘cultura de la resignificación’ de los repertorios impuestos por los centros. Es una estrategia transgresora desde posiciones de dependencia. (*Ibíd.* p. 57).

## **Segundo capitulo.**

**El comunismo indigenista, la Revolución mexicana y el esencialismo nacionalista como escenarios de la práctica fotográfica desde el compromiso social, el culto a la tradición y los esencialismos nacionalistas.**

*...la Revolución ha sido la gran Diosa, la Amada eterna y  
la gran Puta de poetas y novelistas.  
Octavio Paz, (1972).*

En este capítulo se examinarán los gérmenes de la ideología socialista (conformación de partidos, revistas y periódicos), la Revolución mexicana y el subsecuente nacionalismo esencialista como promotores de un escenario ideal para la práctica fotográfica desde el compromiso social, el culto a la tradición y los esencialismos nacionalistas.

José Carlos Mariátegui La Chira, peruano de nacimiento, (1894-1930), escritor y editor, produjo una de las obras de análisis y crítica social más profundas y perdurables del pensamiento latinoamericano. Condensa este autor parte del pensamiento nacionalista hispanoamericano—heredado de Vasconcelos y de Rodó—y siembra las bases del comunismo indigenista: “Porque si Vasconcelos...fue un poético y fantaseador, el Hegel de nuestros tiempos, Mariátegui bajó las ideas a la tierra. Fue, en cierta forma, el inevitable Marx de nuestras ‘repúblicas aéreas’. Eso y mucho mas” (Krause: 2011, p. 107). Su padre fue descendiente de un prócer criollo de la independencia que abandona pronto el hogar conyugal, y de una mujer mestiza católica y devota. Desde adolescente lee toda la biblioteca que había heredado del padre, desde entonces se convierte en un ávido lector que lee con igual interés historias de Moisés, de Cristo, Sigfrido y el Cid, de Anatole Francés, Manuel Beíngoles, Francisco y Ventura García Calderón, entre otros.

Su infancia estuvo cargada de soledad, pobreza y melancolía, tristeza, misticismo y dolor que se contrasta con su perseverancia en la lectura, el pensamiento y la escritura. Vivió en Lima donde conoció al anarquista Manuel González Prada, quien representó un ejemplo de compromiso moral e intelectual para él. Lima vivía en medio de un ambiente positivista, donde imperaba la explotación del indígena, el sistema latifundista junto con un insipiente modernismo, González Prada en sus pronunciamientos insistía en señalar la miserable condición del campesinado indígena. Enseguida conoce y recibe influencia también del poeta, narrador, artista plástico y activista político, Abraham Valdelomar (1888-1919), de él recoge la idea de que el autentico Perú es el Perú indígena, y que las artes y la literatura deberían voltear hacia el pasado inca para inspirarse; idea que permearía también a Mariátegui en sus ideales y escritos.

Para 1917, al triunfo de la Revolución bolchevique, se entusiasma por esta nación y establece vínculos con algunos rusos. Sin embargo, ya estaba catalogado en Lima como un escritor con ideas liberales. Aunque se puede reconocer la influencia de las ideas socialistas en sus escritos y discursos, estas aún no eran las del marxismo ortodoxo, sino la idea general europea—no necesariamente ligada a la revolución—de un movimiento social e intelectual afán a la clase obrera y al sindicalismo.

Viaja a Europa en 1919 donde entra en contacto con Henri Barbusse, escritor y militante comunista y establece vínculos con el grupo socialista francés *Clarté*. Tras su regreso a Perú trae consigo las lecturas e interpretaciones de Lenin y Rosa Luxemburgo, Gandhi, Benedetto Croce, y del socialista Antonio Gramsci:

Había llegado a Europa con la sensación de que la teoría marxista era ‘confusa, pesada, fría’, pero en Italia había alcanzado a ‘ver su verdadera luz y [...] su revelación’. La clave futura del enfoque histórico de Mariátegui—observó Richard M. Morse—‘está en la visión a un tiempo vitalista y voluntarista del marxismo’ que absorbió bajo la influencia de Croce [...] Se convirtió, pues, en un marxista romántico, siempre pendiente de que la realidad no se redujera a conformarse bajo esquemas, descreyendo en el supuesto destino ineluctable de la historia. Su marxismo queda teñido de espiritualidad, pero no de ensueños, sino de una noción básica del hegelianismo, según la cual la historia y la transformación del mundo son, de suyo, un proceso de la voluntad y el espíritu (*Ibíd.*, p. 115).

Mientras vivió en Italia, criticó y rechazó al fascismo pero nunca cedió al marxismo reduccionista, que juzgaba la literatura conforme a normas ideológicas. Consideraba que la literatura francesa liberaría la mente humana. Marxista heterodoxo, individualista e intolerante con la intolerancia, tuvo siempre problemas y desavenencias con los emisarios de la *Komintern* (Tercera Socialista), sin embargo en 1922, ya instalado en Lima, funda la primera célula comunista peruana. Declara que su viaje a Europa le había regalado la experiencia única de descubrirse americano: “Por los caminos de Europa”, señala, “encontré el país de América que yo había dejado y en el que había vivido casi extraño y ausente. Europa me reveló hasta qué punto pertenecía yo a un mundo primitivo y caótico; y al mismo tiempo me impuso, me esclareció el deber de una tarea americana” (citado en *Ibíd.*, p.118).

La feliz combinación de las ideas políticas de Gramsci, su cercanía al partido comunista italiano, las ideas del filósofo liberal Croce, Marx, Freud y la terrible situación de un país desigual como Perú, entre grandes terratenientes, indígenas olvidados y un atraso industrial enorme, que lo hace autodenominarse ‘ideólogo del crisol de la acción’, una especie de filósofo-mesías con tintes semejantes a los de Vasconcelos, pero más cercano al marxismo y a la ideología de la acción. Estas ideas en un país como Perú donde difícilmente se podía hablar de un proletariado, tienen una resonancia descontextualizada e irreal. Esta incongruencia entre las ideas y la realidad lleva a muchos ideólogos marxistas a alejarse de esta corriente y a acercarse más a una ideología nacionalista o a un socialismo moderado, como es el caso de Raúl Haya de la Torre, amigo íntimo de Mariátegui. Mariátegui madura su idea sobre el destino de América latina. Sabe que las poblaciones americanas en su mayoría han quedado en una notoria inferioridad social, económica y política después de la independencia, que la lengua, los poderes, los estados y las instituciones provienen de la cultura occidental conviviendo con grandes cantidades de poblaciones indígenas.

Al igual que muchos otros pensadores e ideólogos, se desilusiona de la Revolución mexicana y sus promesas de restituir a campesinos e indígenas la tierra para trabajar.

Tenía la expectativa de que ésta iniciaría un movimiento latinoamericano libertario. Los campesinos mexicanos, seguían sin tierra. Los ‘ganadores’ pactaron con los principios capitalistas que dieron paso a la pequeña burguesía y a los capitales norteamericanos: la transformación social que tanto anhelaban los campesinos mexicanos y las expectativas de Mariátegui en la transformación social, la reforma agraria con claras influencias socialistas indigenistas que el presidente mexicano Lázaro Cárdenas había prometido, se desvanecían.

Junto con Vasconcelos, Martí y Rodó, Mariátegui, considera que las naciones latinoamericanas están en un constante proceso de construcción fundamentadas en bases indigenistas esencialistas que les da un carácter único y trascendente. Es una idea que perdurará en diversos ideólogos latinoamericanos en la cual se sustenta el esencialismo indigenista y que vamos a encontrar plasmado en la pintura, la literatura y la fotografía de los países latinoamericanos. Sobre Perú en específico, Mariátegui sostenía:

El Perú es todavía una nacionalidad en formación. Lo están construyendo sobre los inertes estratos indígenas, los aluviones de la civilización occidental. La conquista española aniquiló la cultura arcaica. Destruyó al Perú autóctono. Frustró la única peruanidad que ha existido [...] una política realmente nacional no puede prescindir del indio, no puede ignorar al indio. El indio es el cimiento de nuestra nacionalidad en formación (*Ibíd.*, p. 123).

Más a diferencia de Vasconcelos y Rodó, Mariátegui no propone un indigenismo ingenuo o folclorista, que lo relega a ser un objeto de mero entretenimiento y a una perpetua tutela por parte del estado, Mariátegui lo propone como el productor del progreso, como el elemento clave, fundamental; una suerte de marxismo indigenista. Como editor de la *Editorial Minerva*, publica un libro en 1925 titulado *La escena contemporánea*, ahí plasma sus impresiones sobre el fascismo, la crisis de la democracia, la Revolución rusa, la crisis del socialismo, la relación entre la revolución y la inteligencia, ensayos sobre Oriente entre otros temas. En 1926 aparece la revista *Amauta*, que a decir de su creador, no representa un grupo, sino más bien un movimiento, un espíritu que pretendía, una voluntad común para “crear un Perú nuevo dentro de un mundo nuevo”, dice. En esta revista se leía su perspectiva socialista, los desafíos del revolucionario, lo que entendía debía ser el compromiso ideológico desde militancia, la conciencia histórica, el cosmopolitismo y el incaismo. Se condensan en sus escritos un sinfín de ideas que se antojan antagónicas; lo antiguo con lo moderno (Cosmopolita-indigenismo); lo universal y lo local, páginas de Lenin y Trotsky; la propuesta de Bernard Shaw y sobre un socialismo Fabiano; el manifiesto socialista de Marinetti; todo conviviendo con la literatura proletaria y las manifestaciones artísticas incas: una especie de convivencia entre adversarios y armonía entre la literatura, la filosofía, y las artes.

Este conjunto de ideas que se podía encontrar en la revista *Amauta*, de muchas maneras ejemplifica la diversidad de posturas e ideologías que se podían encontrar

diseminadas en toda Latinoamérica; conformaba una especie de caldo de cultivo de lo que se estaba fermentado ideológicamente en el subcontinente: una mezcla entre el comunismo espiritualizado y el indigenismo, una contradictoria postura entre la modernidad y la preservación de la cultura indígena; una búsqueda filosófica entre la occidentalización y el indigenismo y un fuerte rechazo al imperialismo.

Sus ideas antiimperialistas y su deseo de implantar un socialismo indígena lo llevan a afirmar que: “la más avanzada organización comunista, primitiva, que registra la historia, es la incaica” (*Ibíd.* p. 127) Para él, el Perú incásico es el poder civilizado más avanzado que conforma un estado comunista. Sus ideas tuvieron ecos perdurables en el pensamiento revolucionario de América latina al afirmar que:

Ni la Razón ni la Ciencia pueden satisfacer toda la necesidad de infinito que hay en el hombre. La propia razón se ha encargado de demostrar a los hombres que ella no les basta. Que únicamente el mito posee la preciosa virtud de llenar su yo profundo [...] La fuerza de los revolucionarios no está en su ciencia, está en su fe, en su pasión, en su voluntad. Es una fuerza religiosa, mística, espiritual. Es la fuerza del mito. (*Ibíd.*, p. 128).

En lo más hondo de sus pensamientos subyace una idea mística, una idea que ya había estado presente en los idearios de Rodó y Vasconcelos, una especie de impulso religioso que debe ser la fuerza motriz de los revolucionarios-mesías latinoamericanos, que posteriormente muchos artistas harían también suyos. Para Mariátegui no había contradicción entre el principio comunista que señalaba que la religión es el opio de los pueblos y los principios mesiánicos que atribuía a los revolucionarios, ya que para él el comunismo es esencialmente una religión.

Todos sus escritos exudan una mítica dualidad entre el indigenismo y el socialismo, ataviados con el inmenso poder de seducción, con toda su belleza moral, con toda su nobleza utópica de la cosmogonía indígena, que no se correspondía con la terrible realidad del indígena desposeído de sus tierras y sin voz. Tanto en el Perú como en México, dos países con una enorme población indígena, el respeto y los derechos de los indígenas solo están escritos en las leyes, en la constitución, más su vida pasa como fantasma para una gran mayoría de conciudadanos. Mariátegui no alcanzó a comprobar la inutilidad de sus juicios, murió a los 36 años, muy joven para ver que su tesis era también una “vehemente profecía”, como la llama Krauze, “tan especulativa y utópica como la de Vasconcelos”. Sin embargo Vasconcelos y Mariátegui se diferencian en algunos puntos:

Al menos, la afirmación vasconcelista del ‘mestizo’—haciendo a un lado sus absurdos derroteros—ha venido a ser más certera, no solo culturalmente sino en términos económicos y demográficos. México, con todos sus problemas, ha mitigado la confrontación étnica original a través de un lento y complejo proceso de mestizaje, que ha reducido hasta cierto punto la exclusión y el odio racial [...] El segundo término de aquella mítica ecuación, el socialismo, tendría un destino aún más triste. En la obra de Mariátegui, los intelectuales latinoamericanos tuvieron una de las más inteligentes, generosas y elaboradas contribuciones al pensamiento socialista. Sin embargo, mucho

antes del colapso del comunismo europeo, la indescifrable idiosincrasia del *Komintern* decidió prescindir de las dos vertientes peruanas: Haya de la Torre y Mariátegui [...] Pero el silencio ante el mariateguismo fue, a la postre, mucho más dañino para la historia del socialismo en Iberoamérica. Al prescindir de Mariátegui, los filosoviéticos prescindieron de una de las inteligencias más originales de 'Nuestra América'. Y no hay modo de reparar la historia (*Ibid.*, p. 130-131).

Los comunistas prescindieron del pensamiento de un brillante hombre cuyas ideas retoma—mal interpretadas—el movimiento Sendero Luminoso y antes—mejor interpretadas— Ernesto “Che” Guevara. Pero la historia prepara su sorpresa. A poco más de 60 años de su muerte, su marxismo indigenista (e indígena) aparecería, no en Perú, si no en el país mestizo por excelencia: en el lejano México. El Ejército Zapatista de Liberación Nacional liderado por el Subcomandante Marcos nos hizo despertar a todos del letargo de la indiferencia hacia el indígena que se creía olvidada, perdida, desterrada. El 1° de enero de 1994, un reportero del periódico *La Jornada*, preguntó a uno de los indígenas combatientes por la razón de su lucha, a lo que contestó: “Quiero que haya democracia, que no haya desigualdad, yo busco una vida digna, la liberación así como dice Dios”.

El indígena sigue vivo en estas tierras, los artistas lo saben. En México, uno de los países Latinoamericanos con mayor cantidad de grupos indígenas, se perciben diversas maneras en que el artista ve al indígena en su obra de arte. Hubo que esperar a que los extranjeros vinieran a medirlo, pesarlo y caracterizarlo para que se le pudiera ‘ver’. Una vez ‘descubierto’, pasa a conformar parte de una idea de lo nacional, parte del culto a la tradición y a los esencialismos mexicanos.

Diego Rivera, como artista y como ideólogo constituye una figura esencial en la construcción del indigenismo como parte de la idea de nación y el esencialismo. Aunque en la segunda década del siglo XX Rivera no era aun el mito en que llegó a convertirse en los años treinta, Monsiváis afirma que:

Ya encarna la potencia del arte revolucionario y era fuente de aprovisionamiento de los significados ocultos y públicos de México, gestor de las interpretaciones políticas y cosmogónicas de nuestra realidad. En su concepción muralista, México es una superficie plástica que va del Renacimiento a la lucha de clases, un hacinamiento de símbolos que recupera el fervor de obreros y campesinos, la suma de intensidades que usan el vestido típico o del gesto decodificable. Rivera cree saber lo que es México... y piensa que la fotografía esencializa a la personalidad humana que habita México” (1980-1981, p. IV).

A Rivera, su filosofía, su ideología y su proyecto estético deben leerse y analizarse desde dos momentos diferentes: el que busca a través de la pintura una inmersión de México en su propio ser, sus tradiciones, y su pasado; y el Rivera marxista, que buscaba en la pintura y las organizaciones comunistas, los recursos para adoctrinar a un proletariado casi inexistente y poco consciente de su papel en la historia de México. La postura de Rivera puede explicar la postura de muchos artistas, sus equívocos repercutieron en la manera que se hacía arte y el papel del artista ante la sociedad



mexicana.

El primer momento podría iniciarse cuando Rivera, identificado con los ideales revolucionarios de su patria, vuelve desde tierras italianas a México (1922), cuando la revolución parecía consolidada, y junto con David Alfaro Siqueiros estudian en profundidad el arte maya y azteca, que influirían de forma significativa en su obra posterior. A través de su obra mural busca el regreso a los orígenes de una tradición universal. La conjunción de las ideas filosóficas-educativas de Vasconcelos y la obra de los muralistas indagan un programa común que permitiera insertar la nación al mundo moderno, no solo a través de la técnica sino a través de la construcción de vínculos filosóficos con una tradición universal. Vasconcelos creía tener la solución con su propuesta sobre “la raza emocional o cósmica” que representa la identidad de los pueblos iberoamericanos, forjadores de una nueva raza, gestora del hombre nuevo y prototipo de los anhelos del género humano. Rivera, revelaría el subsuelo histórico del país en los grandes murales de los edificios públicos, encontraría en los rostros indígenas la belleza incomparable y rescataría tradiciones y artes populares, héroes de la Revolución y figuras que gestaron la nación mexicana.

El otro momento se constituye a partir de 1922, cuando se anexa al Partido Comunista Mexicano—partido en el que era despedido y readmitido constantemente— y se convierte en 1923 en Co-fundador del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores. Este sería el inicio de una serie de cambios en su programa estético-ideológico que se pueden presagiar en el manifiesto que anuncia: “El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas” (Debroise: 2005, p. 196). A partir de ese momento, asegura Debroise (en realidad, desde algunos años antes, quizá desde 1917): “los intelectuales mexicanos, forjadores de la patria y de una ‘cultura de la Revolución Mexicana’, se lanzaron con entusiasmo al descubrimiento de un territorio, sus hombres y sus mujeres, sus mitos, sus leyendas, sus tradiciones, supuestamente enterradas y olvidadas, durante los periodos de opresión colonial y la era porfiriana. Descubrir, entender y valorar a México, su esencia, significa por tanto, investigar el ‘nuevo mundo’, que surge de la lucha armada” (*Ibíd.*).

De la misma manera en que la intelectualidad del periodo de Porfirio Díaz rescata a algunos de los héroes indígenas como Cuauhtémoc erigiéndole esculturas, José Vasconcelos, secretario de educación y la intelectualidad post porfiriana y los artistas se constituyen en los antropólogos que rescatarán al México del olvido.

Sin formación previa, los artistas se erigen, sobre la marcha, en antropólogos: Roberto Montenegro, el Doctor Atl y Miguel Covarrubias coleccionan y exponen “artes populares”; Fernando Leal, Diego Rivera y Fermín Revueltas dibujan fiestas tradicionales; Jean Charlot y Anita Brenner descubren ídolos detrás de los altares; Adolfo Best Maugard inventa un método de dibujo basado en los “siete elementos primarios” del arte mexicano; Francés Toor recopila corridos y huapangos, y describe la danza de los viejitos y de Moros contra cristianos; Salvador Novo y Xavier Villaurrutia encuentran pintores coloniales y decimonónicos olvidados en la provincia” (*Ibíd.*).

Estos dos distintos momentos o facetas de Rivera, apuntan a construir el escenario sobre el que se representará la construcción de la nueva nación mexicana y sobre el que actuarán la mayoría de artistas desde los años veinte a los sesenta del siglo XX. Debemos volver hasta la Revolución Mexicana y los orígenes del Partido Comunista en México para entender desde donde se gesta esta escenificación y sus posteriores secuelas.

## **La Revolución mexicana y los orígenes de los Partidos Comunistas Latinoamericanos**

La Revolución Mexicana, por un lado revela los orígenes ignorados de un pueblo y por otro, es la oportunidad de iniciar al país en la modernidad artística y tecnológica, y así insertarse en una tradición universal, por ello la necesidad de proveer una visión del hombre y de la historia para sustituir la tradición que antes había modelado el país. Octavio Paz asegura que: “la pintura mexicana participa de esta doble condición. Desde el primer momento los pintores vuelven los ojos hacia México y, también desde ese momento, sienten la necesidad de insertar su nacionalismo en la corriente general del espíritu moderno” (2003, p. 185.). Una pintura que ambiciona insertar al país en la civilización contemporánea, necesita una filosofía que la sustente y trascienda, como la propuesta por Vasconcelos. Pero pronto descubrieron que los sistemas que ofrecía la realidad no podía satisfacer a los pintores; por eso volvieron los ojos hacia el Marxismo:

La adopción del pensamiento marxista no era ni podía ser consecuencia de la existencia de un gran proletariado o de un movimiento socialista de significación. El marxismo de Rivera y sus compañeros no tenía otro sentido que el de reemplazar por una filosofía revolucionaria internacional la ausencia de la filosofía de la revolución mexicana. Y mientras el partido comunista se formaba apenas o vivía en la clandestinidad, los muros oficiales se recubrieron de pinturas que profetizaban el fin del capitalismo, sin que nadie se escandalizara. Esta ausencia de relación entre la realidad y las visiones que pretenden expresarla da a buena parte de la pintura de Rivera, Siqueiros y algunos otros un carácter fatalmente inauténtico. Cuando su pintura predica, deja de ser lo que ellos quieren que sea: una respuesta orgánica a su realidad. No se puede ser a la vez pintor oficial de un régimen y artista revolucionario sin introducir la confusión y el equívoco (*Ibid.*).

Esta doble responsabilidad del artista como constructor de un sistema filosófico significativo para una nación, y a la vez la participación en la construcción del lenguaje moderno como el muralismo, ha sido una pesada carga que no le ha permitido hacerse camino al andar y al contrario ha minado fuerza y creatividad. Se atribuyó el papel oficial de ‘constructor de una nación’, y de mesías que profetizaba un mundo mejor. Una vez que Vasconcelos deja el Ministerio de educación en 1924, el gobierno de

Plutarco Elías Calles y sus sucesores se dan cuenta de la utilidad de la pintura mural para legitimarse culturalmente “y así comenzó un equívoco que acabo por desnaturalizar a la pintura mural mexicana: por una parte fue un arte revolucionario o que se decía revolucionario; o por otra, fue un arte oficial” (*Ibíd.*). Los artistas habían hecho el trabajo, y el gobierno lo usaba para legitimarse como sucesor natural de la Revolución Mexicana. Las malinterpretaciones ideológicas y estéticas del movimiento muralista mexicano se deben en gran parte a esta doble pretensión.

1924 fue un año central, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera se incorporan al Partido Comunista Mexicano, aparece el primer número de *El Machete*, dirigido por Guerrero, Siqueiros y Rivera que les sirve como un órgano de propaganda comunista de una sociedad un tanto cerrada y dogmática. Se restablecen las relaciones diplomáticas con la URSS en vista de supuesta semejanza ideológica entre estas dos naciones.

Es pertinente hacer otro paréntesis analítico que permita explicar los orígenes de la ideología comunista y como se instala en México y el resto de Latinoamérica y permea las universidades, la ideología y la práctica artística. En México existieron grupos con orientación socialista desde inicios de la Revolución Mexicana. En 1917 se constituye el Grupo Marxista Rojo dirigido esencialmente por intelectuales, mismos que formarían el Partido Comunista Mexicano (PCM) dos años después. Cabe mencionar que México tenía un escaso nivel de industrialización, por ello, como apunta Paz, este sistema de ideas no se origina como consecuencia de la conformación de un proletariado o de un significativo movimiento socialista. Fue el plano internacional y la carencia de un sistema filosófico e ideológico nacional propio lo que influyó notoriamente en la conformación de este partido y sus ideales comunistas. Se debe considerar sobre todo el triunfo de los bolcheviques, y la situación de la primacía de la URSS en la Primera Guerra Mundial como los acontecimientos que llevaron a pensar a los latinoamericanos que la revolución socialista no solo era posible, sino deseable e incluso inevitable, Ernesto Guevara así lo creyó y fue una víctima de este dogma. Si pensamos en el México de la primera y segunda década del siglo XX, es imposible vislumbrar un proletariado organizado capaz de hacer la revolución. Este se encontraba disperso y mal organizado; difícil es imaginar que estos pensarán en derrotar al aparato burgués para imponer su dictadura, como rezaba la consigna llegada desde la III Internacional y que dirigía la constitución de todo partido comunista. La consigna llegada de la URSS y que fue asumida por el PCM era: abandonar el parlamentarismo; establecer la dictadura del proletariado quien determinaría la explotación del capital; la socialización de la industria y la banca; la confiscación de las tierras de manos de terratenientes y el monopolio del gran comercio. Rubio asegura que: “las directrices pensadas en otra latitud y en otro contexto fueron en ocasiones traducidas ineficientemente por el PCM, que mostraba su debilidad ideológica y organizativa al no poder hacer frente de forma eficaz a los sucesos que se presentaban dentro del país” (2002, p. 34).

Ya desde su conformación en 1919, el PCM mostró diferencias ideológicas entre sus miembros que se debatían cuestionándose sobre el tipo de resistencia obrera a realizar. Se discutía si debía ser una lucha reformista, parlamentaria o mediante las armas. Más pocas veces o casi nunca, se discutía lo que se resolvía en la internacional y se aceptaban acríticamente sus principios como si fuera posible aplicar una política de acción en condiciones y realidades diferentes. Estas divergencias terminarían por producir constantes crisis al interior de los partidos comunistas latinoamericanos y son las que marcarán no solo la posición ideológica de sus militantes e ideólogos, sino también las búsquedas estéticas de pintores, fotógrafos, escritores. Como seguidores del modelo bolchevique, los artistas pretendían que los obreros fueran los dirigentes de la nación mexicana. Siqueiros por ejemplo, radicalmente buscaba una revolución armada y la conformación de Sindicatos para la defensa de los intereses de la clase trabajadora. Rivera, es menos claro con respecto a la vía hacia el socialismo, más apoya la idea de potencializar la fuerza del proletariado para que este acceda al poder. La primera acción posterior a la pertenencia al PCM es crear un sindicato que aglutine a los trabajadores del arte. En 1924, se crea el Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores dirigido por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero y ocasionalmente José Clemente Orozco, para defender los intereses de los trabajadores del arte y establecer un vínculo directo con el sindicalismo obrero. (Cfr. Verdugo: 1985, p. 75). Los tres grandes muralistas mexicanos pertenecieron al PCM, más José Clemente Orozco fue el menos interesado en esta militancia. Por su parte Siqueiros como secretario general de dicho sindicato redacta el Manifiesto en el que propone el ejercicio artístico como instrumento de agitación y propaganda, y exclama que:

*El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas... Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultra-intelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones de arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades (Manifiesto del Sindicato de Obreros, Técnicos de Pintores y Escultores, 1924.*

Aquí se consagra la labor del artista como medio de concientización y cambio, es la culminación del artista-mesías. Al artista le corresponde crear conciencia en el pueblo de su situación de explotados, también de liberarlo de dicha explotación. El arte, y en particular el arte público que tiene la particularidad de ser accesible para todos, puede “educar” a un pueblo ignorante, mostrarle su ser profundo y sentirse parte de la historia de la nación; el arte es el medio a través del cual se construye una idea de nación. El complemento de las actividades del artista-mesías es ser trasmisor de la ideología liberaria. En 1924 Rivera, Siqueiros y Guerrero integran el comité de

redacción de *El Machete*, órgano de difusión sindicato recién creado y posteriormente también del PCM, el cual fue utilizado para combatir a la reacción y que cambiará su nombre posteriormente a *La voz de México*. Estos medios de información sirven como mecanismos para la propagación de las ideas marxistas –leninistas según las cuales el imperialismo es el último peldaño del capitalismo, y éste puede ser destruido a través de medios revolucionarios, por ello su lucha estaba encaminada a destruir el Estado capitalista a través de la revolución iniciada desde la base de grupos organizados, quienes lo reemplazarían por la dictadura del proletariado.

Muchos ideólogos del Partido comunista apoyaban la industrialización y el desarrollo de sus países para ‘obligarles’ a llegar a la etapa de capitalismo y crear las condiciones para iniciar la revolución proletaria. Como modelo a seguir se planteaba la Revolución Rusa y el triunfo de los bolcheviques que habían hecho posible el sueño de Lenin. La mayoría de los partidos comunistas y órganos difusores de estas ideas, estaban atentos a lo que sucedía en la URSS y sugerían seguir paso a paso el mismo camino. Las controversias entre partidos de izquierda se dan cuando cada uno plantea vías distintas para la implantación del gobierno dirigido por el pueblo, es decir del socialismo y posteriormente al comunismo que sería su fase final.

Al término de la Primera Guerra Mundial los partidos comunistas se habían extendido a casi la totalidad de los países latinoamericanos. Todos aquellos partidos que cumplían con las exigencias soviéticas, formuladas por Lenin en 1920, podían constituir un partido comunista y pertenecer a la III Internacional. Argentina en 1918, Ecuador 1926, Venezuela y Centroamérica un poco más tarde. La ideología comunista mexicana y la organización de los primeros partidos sirvieron de especial inspiración para Guatemala y El Salvador con quienes se intercambiaban ideólogos partidarios de estas ideas. Más fue a través de la revista *El Machete* que el resto de Latinoamérica se informaba sobre el PCM y sus actividades. Dicha revista también publicaba algunas fotografías y trabajos de artistas que simpatizaban con este movimiento como el caso de la italiana Tina Modotti, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco.

El PCM, su ideología y sus acciones pronto se convirtieron en una referencia para algunos países latinoamericanos. Salazar Valencia señala que:

El país azteca se convirtió entonces en el centro de acopio y transmisión de las ideas comunistas y un ejemplo a seguir en relación con las reivindicaciones obreras y campesinas. Ya para 1911 funcionaba en suelo mexicano la Casa Mundial del Obrero que fungía como centro de propaganda proletaria, existió una Armada Roja abolida en 1916, numerosos centros de tendencias comunistas y la Confederación General de los Trabajadores. El Partido Comunista Mexicano editaba un periódico titulado *El Machete* de amplia circulación en Centroamérica y enviaba a elementos partidistas (militantes) a divulgar su doctrina e incluso entrenar a aquellos que mostraran interés en formar

grupos obreros o partidos comunistas. En tal sentido los comunistas mexicanos enviaron en 1922 una misiva a sus camaradas guatemaltecos, instándolos a fundar el partido. Estos respondieron pero se ignora el contenido de la carta (2009, párr. 21).

Aunque la organización de estos partidos nunca fue espectacular, se analizan aquí porque muchos artistas, intelectuales, estudiantes y profesores pertenecieron a estos cuadros políticos y desde ahí se conformó una ideología y una estética que duró varias décadas. Algunos comunistas latinoamericanos notorios fueron Aníbal Ponce, argentino; José Carlos Mariátegui, peruano; Lombardo Toledano, mexicano; Pablo Neruda, chileno; Nicolás Guillén, cubano; David Alfaro Siqueiros, mexicano, entre otros. Las letras, la pintura, la fotografía se concentraban en el hombre latinoamericano, sus orígenes, su dolor, su pasado.

Paz analiza las desventajas de haber padecido la ‘enfermedad’ de las ideas comunistas y explica los motivos socio-históricos que permitieron su difusión y el ‘daño’ causado en el arte. El principal detonante fue que al término de la Revolución Mexicana no existía una ideología que tuviese una visión universal del mundo y de la sociedad. Argumenta que: “la ausencia de *Idea* fue resentida por muchos, especialmente por los intelectuales. No hay que olvidar que los intelectuales modernos son los descendientes de las órdenes clericales y eclesiásticas del pasado” (Op. cit., p. 210). Hubo quienes pretendieron llenar esta falta de *Idea* o ese hueco, como Vasconcelos, con una propuesta de educación nacionalista, y otros, importando ideologías o filosofías globales, como el marxismo, que ha sido la ideología por excelencia de la clase intelectual. El hecho de que en México no haya existido un gran proletariado que sustentara esta ideología o le diera significación, habla de esta falta de autenticidad. Pero finalmente era muy difícil que no escogieran esta vía, ya que correspondía admirablemente al momento histórico y a sus aspiraciones.

La falta de autenticidad de la que habla Paz, no se refiere a la totalidad del movimiento muralista, sino a la fase en que se pretendió adoctrinar a través de él. En un primer momento, es decir antes de pertenecer al PCM, la intención de crear un arte público se vio reforzada por una comunidad de creencias, sentimientos e imágenes provenientes de las fiestas y tradiciones del pueblo mexicano, y en ese sentido, podemos decir que fue auténtico y expresaba las creencias colectivas. Más en la segunda, que se inicia después de la filiación al partido comunista: “ni la ideología, ni sus imágenes y asuntos, creencias y convicciones podían ser del pueblo. En este segundo momento su arte no fue popular sino didáctico; no expresaba al pueblo: se proponía adoctrinarlo” (*Ibíd.* p.211).

Percibimos que por una parte, el periodo revolucionario promueve la conciencia de la singularidad, una cosmovisión particular del mundo que hace diferente a esta nación, buscando encontrar lo que identifica y separa de ‘lo otro’; ‘lo mexicano’, donde cabe

un sistema de creencias, costumbres, el arte y la cultura de un pueblo en gestación y se alteran las viejas estructuras políticas y socioeconómicas del país, que condujo a la contemplación y revaloración del ser más profundo. Aunque por otra parte, también significó el inicio de un adoctrinamiento ideológico y el surgimiento de ideas que provenían de otro continente, que se intentaron trasladar al país sin pasarlas por el rasero de la crítica y la revaloración, lo que arrastró a una desviación del nacionalismo y a desvirtuar el movimiento muralista y la subsecuente estética surgida de este. El nacionalismo sirvió de instrumento ideológico cultural cohesionador, legitimando el proceso de reconstrucción nacional y cumpliendo una función vital en el paso de la barbarie revolucionaria a la tarea de reedificación posrevolucionaria. La escuela muralista fue la génesis de muchas corrientes estéticas posteriores a los años veinte, ya sea como influencia directa o como abierto repudio a sus programas de acción.

Paz, en numerosas ocasiones ha defendido a los artistas que se alejan del nacionalismo recalcitrante y enajenante, explica que México entra al modernismo—initiado en Europa poco antes de la Primera Guerra Mundial—a través de la pintura de los Tres Grandes de México (Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco). Cree que más para mal que para bien, en este momento histórico, el Estado mexicano es el propulsor y protector de las artes, este hecho lo marca, lo limita, y lo lleva hacia el remolido ideológico que terminará por minar su fuerza. Este hecho marca el devenir de los demás movimientos artísticos en México y limita el desarrollo de un centro de creación, distribución y consumo propio, generado a partir de las exigencias de la sociedad, de los artistas, de los consumidores de arte; tal como se ha visto en la literatura y que ha demostrado ser viable, y rentable.

México es uno de los primeros países latinoamericanos que responde al movimiento moderno de inicios del siglo XX, más si analizamos los resultados, este no es un inicio feliz, pues al surgir la filosofía que lo define desde una figura mesiánica-filosófica-estatal, y debido a un Estado convertido en su protector y principal promotor, implanta un estado de sitio que prevaleció por varias décadas, y ciñó a los artistas a una suerte de giros repetitivos alrededor del rescate de la cultura nacional, con excepciones notorias en la pintura como fue el caso de Rufino Tamayo, o de Manuel Álvarez Bravo en fotografía. Pintores, fotógrafos, escritores, filósofos y posteriormente cineastas, les une una doctrina y una fe: reconocerse en el pasado indígena, conocer e investigar aquellas tradiciones y cultos que son propios del pueblo mexicano (y que hasta antes de la Revolución poca importancia le daban), y encontrar la ontología del ser mexicano a través de las artes.



## Una estética fotográfica nacionalista

En esta sección examinaremos los fundamentos estéticos que caracterizan la práctica fotográfica contemporánea en México en las primeras décadas del siglo XX, la construcción de su idea y la aceptación como principio de identidad. Aquí se analizará la práctica fotográfica que carece de fundamentación teórica, y la estética que se puede leer aún cuando no se la conceptualice.

Aún cuando se puede argumentar que la fotografía a principios de siglo XX era un arte sin teóricos, podemos agregar que los mismos fotógrafos no se preocupaban por las cuestiones teóricas y menos aún por definir su estética fotográfica, más eso no significa que no haya prácticas fotográficas o que su estética no pueda conceptualizarse. Ante esto, algunos fotógrafos han argumentado que la imagen “ni necesita ni debe ser justificada con palabras” (Fontcuberta: 2003, p. 15). El crítico e historiador Bill Jay (1979) escribía que:

La triste realidad es que la mayoría de fotógrafos no escriben o discuten sobre su propio sistema de valores porque *no lo tienen* (...) Lo que su fotografía *significa* debe ser su principal cuestión a dilucidar. Y si el fotógrafo rechaza (o no puede, pero ni tan siquiera lo intenta) asumirla, debemos presumir consecuentemente que su trabajo no significa nada. (Citado en *Ibíd.*, p.16).

Según lo anterior, es posible hablar de una estética fotográfica aún con el supuesto de que a los fotógrafos que la practican no les interese indagar sobre su sistema de valores, sobre la belleza y su configuración. De acuerdo con Peter Galassi, es posible hablar de una estética fotográfica aún antes de 1839, ya que: “La invención de la fotografía no debe considerarse como un hecho aislado, sino consecuencia y culminación de la tradición pictórica que se inició en el Renacimiento y que se encaminó a la representación más fiel respecto de la percepción visual humana” (*Ibíd.*, p. 17). Esto explicaría la existencia de una pintura fotográfica antes de la invención de la fotografía, ya que desde el Renacimiento se percibe la preocupación de algunos pintores por el realismo, que intuye la visión fotográfica como es el caso de las pinturas de Canaletto, Constable, Corot y Turner. Artistas que con su arte pronosticaron el feliz hallazgo de Niepce en la segunda década del siglo XIX.

La opinión de Douglas Grim contrasta con la aportación de Galassi al cuestionar por qué si la fotografía se inventó en 1839, se descubrió hasta los años setenta del siglo XX. El descubrimiento a que se refiere Grim es de orden estético, y se inicia en los departamentos de fotografía y en los museos, en especial en el departamento de fotografía del Museo de Arte Moderno (MoMA) de Nueva York. Las ideas de Jay, Gallassi y Grim no se contraponen, más bien abordan cada una, distintos momentos o fases en que se puede analizar la estética fotográfica. Un primer momento analizaría la

despreocupación de los fotógrafos por conceptualizar y teorizar su quehacer; un segundo momento estudiaría la posibilidad de encontrar una estética fotográfica aun cuando no haya la intención de conceptualizarla; y, por último, el nacimiento de la teorización estética de la fotografía. Más a inicios del siglo XX tanto en Latinoamérica como en otras partes del mundo, no era común en el fotógrafo la preocupación por definir o conceptualizar su práctica desde el punto de vista artístico o estético. Esto propició la poca o nula existencia de escritos o publicaciones que describieran el quehacer fotográfico no solo en Latinoamérica, sino también en otras partes del orbe.

El siglo XX inicia con nuevos bríos en la fotografía mexicana, y estos se verá reflejados en algunos cambios en la visión ilustrativa-exótica del latinoamericano, el cambio lo marca la Revolución mexicana y la estética difundida por el cineasta ruso Sergei Eisenstein y su fotógrafo Edouard Tissé. Con la Revolución mexicana se produce: “un rompimiento de la concepción de la fotografía desde el punto de vista de la historia ilustrada [a partir de la creación] del Archivo de Agustín Víctor Casasola en el álbum histórico gráfico en forma de libro en el año 1921” (Monsiváis, *op. cit.*, p. IV). Esta publicación desde su configuración como ‘memoria colectiva de la Revolución mexicana ha tenido trascendencia histórica e ideológica. Su importancia la define Carlos Monsiváis en los siguientes términos:

Estas fotos se observaron con miedo y repugnancia, el peso de la institucionalidad y el deseo de asir la esencia de estas luchas, convierten al Archivo Casasola en espacio de las metamorfosis y las interpretaciones inobjetables. Repetidas, comentadas—casi podría decirse “impresas en el archivo colectivo”—las fotos seleccionadas muestran que el centro de interés no es el examen de la violencia popular sino la estetización mitológica del proceso revolucionario (*Ibid.*).

En estas fotografías hay intereses que en ocasiones, se cruzan y se confunden; hay intereses políticos, estéticos y económicos. El Archivo Casasola se empezó a construir desde 1910 al inicio de la revuelta, su propósito es mostrar las imágenes a quienes no vivieron el proceso revolucionario y de paso extraer de ellas:

Ejemplos, moralejas, lecciones históricas, autocomplacencia estatal, estímulos de pequeña burguesía ilustrada o radical. Usted ya los conoce: unos zapatistas con expresión indescifrable desayunan en el palacio porfirista de Sambors/una soldadera nos mira desde un tren/ un fusilable atiende con meditado desprecio o refinada ironía al pelotón/ Zapata y Villa se acomodan en las sillas del poder/ Carranza distribuye su madurez y su gravedad entre un tropel de jóvenes/Obregón ve maniobrar a un regimiento/Villa entra a caballo a Torreón/Eufemio, Emiliano y sus mujeres dan fe de la sobrevivencia de la pareja en el torbellino de la revolución (*ibid.*, p. IV).

En las fotografías que se recuperan del Archivo Casasola, no se percibe un interés por registrar y explicitar la lucha violenta de un pueblo por conquistar su libertad, por reconquistar las tierras perdidas o por denunciar la opresión. Representan el espacio donde se imprime el inconsciente colectivo, la condición de ‘ser siendo’ de un pueblo, pero desde la perspectiva del estado mexicano. Los fotógrafos no examinan la violencia popular, sino “la estetización mitológica del proceso revolucionario”, como afirma Monsiváis (*Ibíd.*). De estas fotografías se nutre la institucionalidad de la nación mexicana.

La Revolución mexicana es una de las revoluciones más fotografiadas por fotógrafos aficionados, profesionales, de estudio, retratistas, fotorreporteros y cinematógrafos, tanto nacionales como extranjeros. El libro *México: fotografía y revolución* (2009), registra 305 de ellos, entre los que destacan Miguel Casasola, Agustín V. Casasola, Ezequiel Álvarez Tostado, Antonio Garduño, Manuel Ramos, Thous Co., Kauth Co., Scott, Co., Compañía *Underwood and Underwood*, *International News Service*. Estos fotógrafos y compañías, con sus imágenes, contribuyeron a conformar la metamorfosis del pueblo mexicano a través de la violencia y entrega desesperada. La visión exótica que europeos y norteamericanos habían conformado a finales del siglo XIX, sirvió como modelo al registrar el paisaje físico y humano y “asumir como naturaleza domeñada a multitudes o montañas, a indígenas atardeceres... en cine, la encomienda fue desplegar a la Revolución como naturaleza domeñable. La sociedad era, se infiere, lo que aparecería al disolverse esta irrupción desafiante” (*Ibíd.*). Como ejemplo de esta aseveración se puede citar la fotografía de *Los jefes zapatistas desayunando en el Restaurante Sambors*, hecha por el fotógrafo de origen español que formó parte de la Agencia fotográfica mexicana, Agustín Víctor Casasola (1914).



En esta fotografía se ve a un grupo de jefes al mando de Emiliano Zapata desayunando en uno de los restaurantes más lujosos de la ciudad de México, en esta “el primitivismo se asoma a un sitio neurálgico del porfirismo”... ¿No es cierto que todo contraste remite a paradojas conmovedoras?”, se pregunta Monsiváis. “Estos soldados acuden a una zona sagrada para incurrir en profanación y, luego desaparecer sin remedio” (*Ibíd.*). Los rostros de los revolucionarios sorprendidos y desafiantes, ven directamente hacia la cámara, o se concentran en la comida. Confrontan directamente al fotógrafo con ese orgullo tantas veces registrado y difundido a través de las *carte-de-visite* o de las tarjetas postales difundidas en el país y el extranjero. Son los salvajes que profanan los sitios de la intelectualidad positivista de la época, que se han rebelado y buscan arrebatarse lo que un día les perteneció. Pero la paradoja de esta imagen, que comparte con muchas más, es que la fotografía no denuncia la violencia, no la muestra pero la sugiere, todos llevan insignias de guerra: fusiles, cananas y rabia que no se atreven a mostrar, no al fotógrafo, no ante la cámara. Frente a ella posan, como adivinando el propósito final: lucir bien aun siendo unos revoltosos; es una imagen grotesca pero embellecida, como sabedores de que posan para la historia; a esto le llama Monsiváis la estetización de la violencia, el fotógrafo lo sabe y lo guarda en el archivo de la historia de México.

Pasado el periodo revolucionario, la nación se vuelca sobre sí misma, Vasconcelos y después los muralistas buscan una filosofía y una estética que se fundamente en el pasado indígena y el mestizaje. Este *revival* hace eco en la intelectualidad mexicana como si se tratase de una mítica personal y se refleja no solo en la pintura sino también en la música y la fotografía. Desde Cruces y Campa, pasando por Summer W. Matteson, Hugo Brehme, José María Lupercio y Edward Weston, el motivo principal de los fotógrafos son los indígenas, de los cuales buscan ‘capturar el alma nacional’ y lo indígena significa el origen prístino de lo nacional, sus leyendas, ritos y tradiciones conforman el proyecto de nación, el gobierno y los intelectuales asumen la responsabilidad de construir una idea de nación, recurriendo al pasado. Debrouse asegura que:

La fotografía se convierte, sobra decirlo, en instrumento privilegiado, y participa también de esa construcción ideal llamada México: al igual que los pintores y los escultores, los escritores y los filósofos, ciertos fotógrafos se convierten al mexicanismo, y algunos mexicanistas se convierten asimismo a la fotografía. No se ha insistido lo suficiente en esta íntima relación de la fotografía mexicana de los años veinte a cincuenta con la antropología; sin embargo, algunas de las obras más importantes no solo se desprenden de expediciones e investigaciones científicas, sin que sean su principal vehículo de difusión (2005: p.196-197).

Las obras de arte de los muralistas, su atractiva propuesta reivindicativa del pueblo mexicano y el ambiente intelectual posrevolucionario fue el pretexto para reunir a una diversidad de intelectuales y artistas que tenían como interés común el redescubrir México. Edward Weston radicaliza su propuesta estética en México. Paul Strand influye en las concepciones fotográficas a través del cine y su labor de camarógrafo en la película *Redes*, donde despliega el esplendor estatuario del trabajo y de los trabajadores. Sergei Mijailovich Eisenstein (Riga, Letonia 1898-1948) llega a México acompañado de su colaborador Grigori Aleksandrov y el cinematógrafo Edouard Tisse (Latvia 1897- 1961), en los años treinta después de haber filmado *La Huelga* y *El acorazado Potiomkin* (1925), e inmediatamente se ve atraído por la presencia de Diego Rivera y su proclama estética, que a la vez es transmitida a su camarógrafo Tissé. León Trotsky, el líder del movimiento internacional de izquierda revolucionaria, también arriba a México tras gestiones realizadas por el pintor Diego Rivera ante el presidente Lázaro Cárdenas, quien el 1937 le concede asilo político.

Es preciso detenernos a analizar la importancia que tuvo Eisenstein y su fotógrafo Tissé en la construcción de la estética fotográfica a través de la realización de la película ¡Que Viva México! Antes de visitar este país. Eisenstein había viajado por Europa (Suiza, Francia y Alemania) y los Estados Unidos donde trabajó para la compañía *Paramount Picture*. Después de la fama que le dio la realización de *El Acorazado Potemkin*, muchos querían contratarle porque había revolucionado el lenguaje cinematográfico con esta película. Más en Norteamérica las presiones de los ultraderechistas que acusaban a la compañía de traición por haber “importado al maldito perro rojo, Eisenstein”, la obligaron a romper el contrato. Ante el fracaso de Hollywood, México se le presenta como una nueva posibilidad para llevar a cabo su propuesta, que según Eisenstein “Tendrá la posibilidad de guiar no solo las emociones del público sino también su proceso de pensamiento [...] De esta forma el arte de nuestro tiempo tendrá una nueva función y una misión histórica. El filme culto que hace pensar a la gente, puede producir un renacimiento en el arte del cine. Los nuevos filmes provocan una nueva manera de pensar y crear nuevas ideas” (Citado por Seton en De los Reyes: 2006, p. 50).

La propuesta cinematográfica de Eisenstein se enriquecía también de su experiencia en el teatro como una manera renovadora de arte que busca despertar la conciencia social, y en esto coincide con la dialéctica marxista que proponía la concienciación del obrero como el generador del cambio social. La técnica de Eisenstein radica por entero en la habilidad de su relación con el público. Abruzzese confirma que: “Antes de saber servirse de las cosas sabe cómo podrá servirse del público. La experiencia y la sensibilidad de Eisenstein consisten en esta capacidad de previsión que le viene de la plena conciencia de la tradición del espectáculo, pero también de previsiones reales sobre la emotividad o inteligencia del espectador” (Citado por Martínez s/f: p. 123).

Eisenstein sabe cómo relacionarse con el espectador. Si ponemos de ejemplo *El acorazado Potemkin*, cada toma ha sido seleccionada para crear un efecto y una emoción, pensada para que produzca una catarsis ideológica. “Eisenstein selecciona cada elemento del montaje para darle una carga metafórica. Esos elementos son, en *El acorazado...*, el pelotón disparando sobre las masas, la mujer subiendo las escaleras de Odessa con su hijo muerto mientras le impreca a los soldados, la multitud huyendo de éstos, la carriola cuesta abajo, las estatuas de los leones, entre otros” (*Ibíd.*). Estos elementos son usados para servirse de ellos, para crear un efecto determinado:

Con la imagen de la mujer y la carriola presenta a la sociedad oprimida y con las estatuas de los leones representa a la revolución socialista que se despierta dispuesta a derrocar a la opresión. De ahí que el montaje en la teoría de Eisenstein tenga un principio dramático. Ese principio dramático lleva al espectador a combinar cada célula de celuloide como una superposición de sentido. De ahí que la carga que le da este realizador a su montaje sea enteramente simbólica (*Ibíd.*).

Tanto en *El Acorazado Potemkin* como en las escenas filmadas para la película ¡Que Viva México! se encuentra la intención de usar el cine como arma de la revolución proletaria y como medio de liberación de los oprimidos, bases fundamentales en la propuesta estética del realismo socialista, que serán retomadas por la fotografía, la pintura y el cine en México:

Introducido como la estética oficial de la URSS, el realismo socialista fue definido en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos de 1934. La paternidad de la teoría se atribuía a Stalin, bien que la teoría fuese formulada por Máximo Gorki. Otro de los ponentes de este congreso era Andrei Jdanov quien la asumió convirtiéndose en gran Pope de la vida cultural. El estilo se definió por el propósito de ‘mostrar las grandes y nuevas virtudes del hombre soviético...e iluminar el camino hacia adelante’. El realismo socialista insistía en la función social del arte. Explicaba al proletariado el significado profundo de los acontecimientos...Con el realismo socialista, así como con el arte del fascismo, esta función se enfatiza transformándose no en un reflejo de lo social, sino intentando ser un motor” (Rojas: 2006, p.350).

El realismo socialista se investía de una misión profética que anunciaba el mañana como una posibilidad de mejor vida, por ello las palabras ‘futuro’ y ‘horizonte’ conformaban parte de la filosofía y de su estética; significaban el espíritu del futuro insuflado al presente. En el imaginario se tradujeron en un tópico icónico: el retrato del obrero soviético con la mirada alzada hacia el horizonte. Como teoría, en su primer momento, el realismo socialista aludía a la literatura. El escritor debía educar al pueblo y darle armas ideológicas. Rápidamente la teoría se extendió a la pintura y las demás artes, afirmando que la obra debía comenzar por el contenido y no por

preocupaciones formales. Aserción que permitía un fuerte control del partido sobre el arte, pues era él quien determinaba cuál era la correcta representación de la realidad. El tópico del hombre nuevo que recogió la cultura proletaria creó un panteón de héroes o superhéroes del trabajo. Se les representaba con brazos musculosos, levantando la hoz o el martillo. Eran los “*stajanovistas*”, llamados así por el obrero Aleksei Stajanov, héroe del trabajo, quien piqueteó 102 toneladas de carbón en un solo turno de noche.

El arte, advertían los creadores, estaría al alcance de todos y desaparecerían distinciones entre artistas y artesanos. Esta idea ya había llegado a la intelectualidad mexicana, los muralistas abrazaron el realismo social como única vía para que el pueblo accediera al arte y sirviese de motor para el cambio. A la vez, el artista era el educador y el mesías que dirigiría al pueblo hacia la transformación del sistema opresor hacia un sistema liberador. La fotografía que mejor ejemplifica la convicción mesiánica-comunista-realista social es la italiana nacionalizada mexicana Tina Modotti (alumna y amante de Edward Weston), especialmente en sus fotografías del periodo 1925-1929, cuando centra su lente en los trabajadores y los pobres, mientras militaba en el Partido Comunista Mexicano y publicaba en la revista *El Machete*, órgano difusor de dicho partido. Figarella (2002) señala que:

Por un lado, construye imágenes de gran belleza formal y cuidado compositivo que conllevan significaciones simbólicas o emblemáticas, como es el caso de sus alegorías a la Revolución mexicana...realizadas con ánimos proselitistas y cargadas ideológicamente. Por otro lado, sale a la calle, con una visión realista documental cercana al fotoperiodismo registra las marchas, los paros, laborales, los suburbios más pobres de la ciudad, los niños abandonados, la vida de los más humillados y desamparados (137-138).

Es difícil afirmar si hubo o no una influencia directa entre Modotti, Eisenstein o Tissé, más podemos aseverar que hay una coincidencia, en especial en la construcción de algunas tomas de hombres con maderos en las espaldas, compuesta a partir de los murales de Diego Rivera en la Secretaria de Educación Pública, es decir que ambos se inspiraron en el mismo mural y en la misma propuesta estética.

En todo caso, es en México donde Eisenstein nutre y enriquece su propuesta estética y su lenguaje cinematográfico que se verá reflejado por los cineastas mexicanos como Emilio “El Indio” Fernández y su fotógrafo Gabriel Figueroa. En Rusia el arte se encuadraba en el realismo socialista en cuyos parámetros ya difería la propuesta estética de Eisenstein, lo que le produciría conflictos con Stalin. Si bien su estética surgía del realismo social, él mismo llegó a negarla al afirmar “no soy un realista. Soy un materialista. Creo que las cosas materiales, la materia misma, que nos dan las bases de nuestras sensaciones. Me aparto del realismo para ir a la realidad” (Setón citado



por De los Reyes, op. cit., p. 173). Esta afirmación apunta más a una búsqueda estética a partir de lo que sus ojos ven, que de sus convicciones políticas o ideológicas.

Cuando Eisenstein llega a México, el 7 de diciembre de 1930, ya tenía interés por conocer el país e información sobre su cultura y sus tradiciones que le parecían enigmáticas y atractivas. Marie Seton, autora de su primera biografía en 1952, hace comenzar el interés de Eisenstein por México con el montaje (1920) de la adaptación del cuento *El mexicano* de Jack London, y menciona como principal motivo la visita de Diego Rivera a Moscú: “las descripciones que hizo sobre su propio país impresionaron tanto al sensible Eisenstein que allí comenzó el estudio que le llevaría cuatro años después a hacer la película ¡Que Viva México!” (*Ibíd.*, p. 129). La misma autora se entrevistó con el cineasta y posiblemente apoyada en sus conversaciones señala que hubo una segunda etapa de aproximación al tema que corresponde a las investigaciones específicas para la película llevadas a cabo en México; de estas se deduce que lo nutrieron Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, además de Jean Charlot y Roberto Montenegro. Sin embargo, asegura la autora, que fue en la lectura de *Idols Behind Altars* (Ídolos tras los altares) de Anita Brenner donde encontró la idea clave para realizar la película y empezar a construir una imagen visual sobre ella. El libro publicado en 1929 está ilustrado con fotografías de Edward Weston y Tina Modotti, quienes plasmaron en sus imágenes una nueva visión de ‘lo mexicano’ que retomaba la obra de los fotógrafos viajeros de finales del siglo XIX. Este libro fue el resultado de un viaje que realizó Brenner por pueblos y pequeñas comunidades en gran parte del país. En él se describe la historia, costumbres, religión y arte de México, desde la época prehispánica hasta el siglo XX. El libro ilustrado con fotografías de los murales realizados por Diego Rivera y José Clemente Orozco, sirvió como medio de difusión de la cultura y el arte mexicano. De los Reyes afirma que la lectura de este libro le produjo: “un choque eléctrico, una revelación, según notas y acotaciones escritas en las páginas como era su costumbre” (*Ibíd.*, p. 178). En este libro se pueden apreciar algunas anotaciones que sugieren la idea de que a partir de su lectura, se desprendió un índice manuscrito de los temas para realizar su película. De los Reyes asevera que: “Fue a partir de dicho libro y de una idea de Alexandroff, [que] el 6 de diciembre escribió el primer esbozo de la película, a bordo del tren, en Nogales, Sonora”, (*Ibíd.*, p. 176). Al parecer le atrajo de manera especial la tradición alrededor de la muerte y la actitud del mexicano frente a ella. Lo cual se corrobora en su diario donde apunta: “los gérmenes de mi entusiasmo por ese país fueron dejados en mi por unas fotografías del ‘Día de Muertos’ (en un número que llegó casualmente a mi poder de *Kölnische Illustrierten*), alimentados por los relatos de Diego Rivera, se convierten en un deseo ardiente de ir allá. Algunos meses más tarde el deseo se convierte en realidad” (Eisenstein citado por De los Reyes, p. 39).

Para realizar la película, además de la lectura de diversos libros y revistas, la fuente principal fue Diego Rivera. Él le acompaña a ver sus murales de Palacio Nacional y de

Palacio de Cortés en Cuernavaca, pero sobre todo por sus narraciones, además del impacto que le produjera la casa de Diego y Frida Kahlo, con su distinguida colección de arte antiguo y las pinturas de Frida. Cautivado por los murales descubrió a José Clemente Orozco más preocupado en la condensación de las imágenes simbólicas que en la narración. “Overall, Eisenstein considered Orozco the most passionate among the Mexican mural painters—he called him Prometheus—and he deeply regretted that he was unable to meet him personally”<sup>1</sup> (Karentnikova, citada por De los Reyes, p. 133). En cambio a David Alfaro Siqueiros le conoció en Taxco a fines de diciembre de 1930, después de haber quedado muy impresionado por la composición del mural *Sepelio de un trabajador* en la Escuela Nacional Preparatoria. Eisenstein Señala que: “Siqueiros es la mejor prueba de que un pintor verdaderamente grande es ante todo una gran concepción social y una convicción ideológica” (*Ibid.*, p. 135). Aunque Siqueiros admiraba más al arte italiano que el ruso, era dogmático y estalinista, eso lo distanciaba en mucho ideológicamente de Eisenstein.

*¡Que viva México!* era desde su inicio un proyecto muy ambicioso. La cinta consistiría en cuatro episodios: “Sandunga” (una boda indígena en Tehuantepec), “Maguey” (el sacrificio de unos campesinos en una hacienda porfiriana), “Fiesta” (la preparación de un torero para el ruedo) y “Soldadera” (estampas de una mujer revolucionaria). El filme incluiría además un prólogo sobre el México prehispánico y un epílogo con imágenes del *Día de Muertos*. Según Leyda, “cada episodio estaba dedicado a un artista: el Prólogo a David Alfaro Siqueiros; Sandunga a Jean Charlot; Maguey a Diego Rivera; Fiesta a Francisco Goya; Soldadera a José Clemente Orozco, y el epílogo a José Guadalupe Posada. Había una conexión plástica de la película con cada uno de ellos” (De los Reyes, p. 258).

Esta película fue un híbrido entre cine mudo y cine sonoro; una película novelada cuyas partes la conforman varias novelas hiladas con música típica de cada región y la narración de los eventos, esta: “Tenía como episodio central la idea de la unidad nacional, [...] y en lo argumental la figura de la mujer mexicana—la soldadera<sup>2</sup>—que va (por la misma preocupación que el hombre) de un grupo a otro de ejércitos mexicanos enemigos, desgarrados por las contradicciones de la guerra civil.” (Eisenstein, *Ibid.* p. 311). El cineasta explica las ideas que guiarán la estructura total de la película en los siguientes párrafos:

La película empieza con el culto a la muerte entre los antiguos Aztecas y Mayas en medio de la invisible eternidad de las piedras, para terminar con una despectiva vacilada, esa especial forma de ironía mexicana, capaz de, en su sarcasmo, matar la imagen misma de la muerte en nombre de los géiseres de la vida que inevitablemente

---

<sup>1</sup> En general Eisenstein consideraba a Orozco el más apasionado entre los muralistas—al cual llamaba *Prometeus*—y sintió profundamente no haberle conocido personalmente (traducción de la autora).

<sup>2</sup> Dícese a las mujeres que ayudaban a los soldados revolucionarios y que muchas veces también se lanzaron a la lucha armada en la Revolución mexicana entre 1910 a 1920.

nacen de ella. Entre ellos y el peón, que muere bajo los cascos del caballo del hacendado, y el monje católico, que en la herejía de la renuncia y el ascetismo pisotea la exuberante fiesta de la vida tropical; y el toro que se desangra en la arena en honor de la virgen, y el país que se desangra y es destrozado por una lucha fratricida, bajo los gritos alborozados, inspirados por el vaticano de ¡Viva Cristo Rey!, ahí donde se puede gritar estentóreamente: ¡Viva el hombre rey! No a la gloria de Cristo rey sino a la del hombre-rey. Y todo esto se junta en el final. En el final, en el irónico espejo del “Día de Muertos” que ajusticia el fantasma de la muerte eterna, a quien rinden homenaje los salvajes del prólogo (Eisenstein citado en *Ibíd.*, p. 331).

Nassotto señala que en los años veinte, muchos artistas de izquierda emprendieron la búsqueda de “cierto nacionalismo político y estético”, y en esa exploración también se buscaba: “Una gran apertura a las culturas, a las que percibían como parte orgánica de una única multiforme cultura mundial” (*Ibíd.*, p. 36). Al llegar a México en los años treinta, Eisenstein buscaba ampliar sus horizontes estéticos y abrirse a nuevas experiencias. Le acompañaba la enorme experiencia que le había dado la afamada película *El Acorazado Potemkin* en la cual se advierte un texto premonitorio que sintetiza la estética y sus ideas políticas. Dice al inicio: “Por primera vez, el héroe de un film es el pueblo.”

El cine mexicano en los años treinta estaba en sus inicios, se encuentra en una fase de transición entre el cine mudo y el sonoro. Eduardo de la Vega explica en el documental *El Círculo Eterno*, (1996):

Lo que hace que Eisenstein no tenga imágenes fílmicas de las cuales derivar su visión de México, por lo que basa su estilo y se inspira en las artes plásticas mexicanas, de las cuales era un ferviente admirador (Orozco, Rivera, Siqueiros, Maugard), comprometidos con un arte nacionalista de vanguardia. Por su amistad y relación con casi todos los mejores exponentes mexicanos, recibió una profunda influencia de ellos y supo asimilar las enseñanzas que le brindaron, aunque él ya tenía conformada una visión como artista plástico. Con los artistas conoció la ciudad, sus ideas, fiestas, creencias.

No es aventurado afirmar que en ¡Que viva México! se sintetizó lo mejor de la plástica mexicana de las primeras décadas del siglo veinte pero a la vez inspiró nuevas propuestas estéticas. Diversas investigaciones acerca de esta obra enfatizan la deuda explícita que Eisenstein tuvo con los muralistas mexicanos, en especial Orozco y Rivera. El elemento clave sobre el que descansa la propuesta ideológica y estética en este trabajo, es la unidad entre la fraternidad popular y la lucha revolucionaria. La lucha revolucionaria dinamizará la historia y brotará desde el espíritu colectivo que se hace presente. Esto correspondería al fundamento del proyecto social-político que recién emprendía la URSS, y en el que participaría, en sus inicios, el director **Eisenstein**. La

película ¡Que Viva México! Si bien resume parte de la estética realista social del periodo posrevolucionario ruso, introducido como la estética oficial del gobierno estalinista, también sintetizan en su propuesta visual los elementos tradicionales estéticos ya existentes de los muralistas mexicanos, los fotógrafos Edward Weston y Tina Modotti, Agustín Jiménez (fotógrafo asistente de Tissé) y agrega los suyos propios. La estética nacionalista iniciada por los muralistas es revitalizada, sintetizada, recreada, visualizada y producida a través del cine.

En México las imágenes de *¡Que viva México!* fueron admiradas desde su rodaje y la influencia que tuvieron fue decisiva para la creación de una estética fílmica y fotográfica mexicana que tuvo a sus máximos exponentes en el cineasta Emilio Fernández y el fotógrafo Gabriel Figueroa. Su influencia se vio reflejada en las producciones fotográficas y fílmicas del país aún después de varias décadas de una aventura que emprendiera Eisenstein en los años treinta. Sus imágenes aún conservan el poder y la frescura de uno de los grandes productores del cine mundial. A través de este film muestra el pasado milenario del país, tuvo que venir alguien desde fuera para mostrarlo, porque no se le veía ni se reconocía:

Intentaba transmitir el espíritu de México en sus escenas (Como en *El Entierro Maya*). En el prólogo hace referencia al mural *El entierro del Obrero Sacrificado* de Siqueiros, pintado en el patio chico de la Escuela Nacional Preparatoria que contiene referencias al comunismo, y evidencia las referencias a la plástica mexicana que vio, asimiló y se entusiasmó por ellas. En la novela *Maguey*, dedicado a Rivera hay evidencias de los murales alusivos a los peones de las haciendas que inspiraron a Eisenstein. En la hacienda de Tetlapayac, Hidalgo filma *Maguey*, en esta se hace notar las escenas de magueyes, y sus largas sombras con los tlaquicheros, tomas en contra picada con el cielo abundante de nubes, de finas y puntiagudas hojas en contraluz que sería motivo de muchos fotógrafos (*Ibíd.*).



película ¡Qué Viva México! (1930).

Edouard Tissé, foto fija de la

También Debrouse (2005) puntualiza la trascendencia de la estética tisseana en la práctica fotográfica mexicana al señalar que: “La cámara de Edouard Tissé, el camarógrafo de Eisenstein, se regocija en el paisaje llano, los cielos turbulentos de la temporada de aguas, y las pencas agresivas del maguey, que exacerban visualmente el dramatismo de la narración” (p.185). Los elementos formales y compositivos de esta estética pueden ser leídos en diversos fotógrafos mexicanos como Manuel Álvarez Bravo, Gabriel Figueroa, Lola Álvarez Bravo, Mariana Yampolsky, Graciela Iturbide, entre otros. La producción fotográfica de estos fotógrafos nos evidencia que: “Ciertas imágenes quedaron en la memoria y marcan un hito en el establecimiento de clichés visuales. Eisenstein y Tissé capturaron algo del ‘alma nacional’ que fue inmediatamente recuperado...Todavía en los años setenta y ochenta Mariana Yampolski detiene su cámara sobre las ruinas de una cultura del pulque, abolida por la reforma agraria de los años treinta” (*Ibíd.* p. 186). Yampolsky, a diferencia de Tissé no glorifica la belleza de las formas de los magueyes<sup>3</sup> y los cielos turbulentos, dirige su cámara sobre ellos con una mirada fría y distante y los fotografía como solitarias figuras de un paisaje olvidado y triste, fotografía las haciendas que tanto le gustaron a Eisenstein, casas viejas y olvidadas, como vestigios o tumbas de un pasado tan lejano y olvidado que parecen fantasmas; así el interés por esta temática ha pervivido por más de cincuenta años.

Alberto Ruy Sánchez, especialista en cine mexicano ha dicho que:

Eisenstein fue un pilar de la cinematografía y a la vez ayudó a los mexicanos a verse a sí mismos, fue uno de los que acuñaron una imagen de México para el cine, retomando la tradición de los viajeros del siglo XIX que vinieron y pintaron México, introduciendo esta visión estética que venía desde Humboldt. No hay que olvidar que Eisenstein al mismo tiempo que era un vanguardista, era un heredero de la tradición de la cultura alemana y conocía la obra de Humboldt. El introdujo en toda esta vertiente digamos ‘positivista’ de la visión de México y el estudio de la naturaleza de lo mexicano, el factor religioso. Porque él creía que el futuro de la dramaturgia del cine estaba en el concepto de éxtasis y el concepto de éxtasis estaba vinculado a la cultura popular mexicana. Esta concepción marcó gran parte de lo que después fue la estética del fotógrafo Gabriel Figueroa (*El círculo eterno, op.cit.*).

Gabriel Figueroa es el fotógrafo quien a través de sus imágenes fotográficas y cinematográficas establecería el puente entre la estética tisseana y los fotógrafos mexicanos de las siguientes décadas. En la revista *Artes de México*, Ruy Sánchez asegura que: “El arte de Figueroa tiene dos referencias fundamentales en su propio campo de expresión: por una parte, el cine del expresionismo alemán, con sus acentuadas iluminaciones de interiores...: por otra la composición de espacios abiertos

---

<sup>3</sup> Los magueyes son plantas de hojas en roseta, gruesas y carnosas dispuestas en un tallo corto cuya piña inferior no sobresale de la tierra. La mayor parte de dichas plantas pertenece al género ‘agave L’, del cual existen en México 400 especies, de las cuales se puede obtener tequila, mezcal, miel, sirope, hilo, entre otros productos más.

hecha por Sergei Eisenstein y su fotógrafo Tissé” (2006, p. 7). Figueroa, como comprobaremos en el análisis de los textos fotográficos, contribuyó desde la fotografía y desde el cine a la conformación de la estética nacionalista en la cuarta y quinta década del siglo XX, sus contribuciones tienen todavía ecos en la actualidad, sus imágenes siguen siendo actuales y llenas de fuerza, aún cuando los frenesís nacionalistas ya se hayan desvanecido.

La película ¡Que Viva México! nunca llegaría a culminarse en su totalidad por diversas razones. El rodaje inició a finales de 1930, un año después, el director había filmado unos 200 mil pies de película y aún no comenzaba a filmarse el cuarto episodio. Siempre un perfeccionista, Eisenstein había preferido sacrificar el presupuesto antes que su compromiso estético. Esta situación, aunada a la mala reputación personal que Eisenstein generó ante su productor Sinclair, hizo que este ordenara el cese del rodaje en enero de 1932 y obliga a Eisenstein a regresar a su país sin concluir su trabajo.

Mientras Eisenstein estaba en México, se dieron cambios en la Unión Soviética. El cineasta ruso Boris Goldenberg, atestigua que:

Stalin moviliza la cultura y los artistas enfocándose a los intereses del Partido Comunista. Era el periodo de la colectivización, periodo muy dramático y doloroso para todo el país, en su mayoría un país de campesinos, y para reforzar esos cambios en el país, se pensó que el arte en general, y el cine en particular, sería una herramienta muy poderosa, y debería trabajar para hacer propaganda para preparar las mentalidades para estos cambios. Se redujo la libertad del artista, quienes eran obligados a trabajar temas y a hacer obras directamente relacionadas con la política de Stalin. Para un cineasta como Eisenstein era algo imposible, porque era un artista de una gran libertad y una actividad muy amplia [...] El quería provocar un cambio profundo en la persona, en su forma de pensar y de expresarse, una situación muy complicada (*El círculo eterno*, op. cit.).

La visión de Eisenstein sobre el Comunismo lo llevó a tener conflictos con el régimen de José Stalin. Como otros tantos artistas rusos, Eisenstein visionaba una nueva sociedad en la cual se subsidiarían completamente a los artistas, liberándolos de jefes y presupuestos, dejándolos absolutamente libres para crear, pero los presupuestos y los productores eran tan significativos para la industria de cine soviética como para el resto del mundo. Murió en Rusia a muy temprana edad de un paro cardíaco a los cincuenta años, sin haber visto nunca culminada su obra mexicana y sin conocer con exactitud la profunda influencia que tuvo su estadía en México.

El escritor y analista mexicano Carlos Monsiváis asevera que en la película ¡Que Viva México! y las secuelas que derivaron de ella se buscaba:

Reivindicar a un pueblo oprimido recordándole sus enormes atributos, la belleza incomparable de sus rostros, cuerpos, vestidos, tradiciones. Ahí está un país considerado ‘primitivo’, cuya movilidad (la Revolución) le ha procurado su primer grandeza. ¡Que viva México!, debe llevar al cine la colmada elocuencia de los murales, incorporar la hermosura perenne de la sangre y el arte indios, el sentido de fiestas y rituales, la eternidad de las piedras, la monstruosidad y el imprevisible terror del México antiguo, la descomposición ornamental de los objetos visibles de la naturaleza (1980-1981, *op. cit.*, p. V).

La visión heredada por Eisenstein trascendió y dirigió la producción cinematográfica y fotográfica del país por varias décadas, influenciada a la vez, según señalamos arriba, por la estética de Diego Rivera. El director de cine Emilio ‘Indio’ Fernández y después Gabriel Figueroa asumen la intención de Eisenstein: “Se obsesionan persiguiendo la diafanidad del paisaje, seres, situaciones populares (de una posada o un entierro), atardeceres, alboradas, perfiles de la serranía, nubes capturadas por la intemporalidad del paisaje, rostros indígenas en plena demostración de su fuerza ancestral” (*Ibíd.*). Es el sello que caracteriza al cine nacional, en su “época dorada”, aquella que rememora y persigue el esencialismo indígena: “Estetizado, el paisaje deviene tarjeta postal” critica Monsiváis, “alucinación de la envidia urbana, que al pasar del cine a la fotografía, resulta el doble logro del turismo y de la efeméride. ¡Viva México que es tan fotogénico! La fotografía persigue con igual saña logros artísticos y poses equivocadamente ‘mexicanas’. Tan admirable debe ser la calidad de la foto como la información sobre el espíritu nacional que la foto proporciona” (*Ibíd.*). El fotógrafo entonces, se lanza a la caza de rostros indígenas para ‘ver’ a través de ellos a los ancestros, se busca la dignidad perdida, la fe perdida, el ser supremo interior de la raza cósmica. Se reproduce a la vez la imagen del México construida entre las ideas oficialistas mesiánicas de una filosofía mística cósmica y la interpretación de un cineasta ruso a través la iconografía y la estética y la ideología de Diego Rivera y sus seguidores.

Es perceptible fácticamente la construcción de la idea de nación en el arte y en lo que Monsiváis llama el nacionalismo cultural mexicano como una estrategia para subsanar la resistencia antiimperialista, el retraso económico y la desigualdad social, a partir de construir una nación con identidad propia, que se asume por los artistas como compromiso social; y desde el gobierno como una supuesta armonía de clases, unificada por una única cultura para todos. Este nacionalismo cultural se gesta bajo el clima de la Revolución Mexicana en un periodo que va de los treinta a principios de los sesenta, hace suyas contradicciones y variaciones y mantiene, pese a todo, una idea (un programa): “En esta sociedad el arte es la continuación de la voluntad colectiva” (*Ibíd.*, p. VI), apunta Monsiváis.

El fotógrafo mexicano, en especial aquel que trabaja en estas cuatro décadas y persigue la idea de la identidad nacional—entre los años treinta a los sesenta—, asume



ser el artífice de la voluntad de un pueblo, y: “Opta por una práctica [de] apropiación ideológica que dé o rinda evidencia de la opresión capitalista” (*Ibíd.*, p. VII) y que ahora vemos como un tipo de fotografía que registraba acusadamente los sucesos del país, pero la aspiración de muchos fotógrafos era convertir cada fotografía en una suerte de fresco donde se reconociese, la dignidad, la pobreza, la luz, las texturas, el sufrimiento y las geometrías de un pueblo. Al hacerlo se apropian de una memoria, para no olvidar que se es pobre, pero encierran en el estereotipo la creatividad fotográfica.

Si lo que se quiere es crear conciencia política, recuperar el pasado es una misión mesiánica del gobierno mexicano, quien asume el papel de constructor de la identidad nacional a través de los rostros indígenas que mejor la representen, el tipo de pasado que mejor le va, sabedor de que quien ‘interpreta la realidad de algún modo la posee’. El fotógrafo mexicano ingenuo o no, de muchas maneras proporcionó el material al gobierno en turno para tener el monopolio de la relación de hechos, según fuera conveniente; y en sus fotografías el pasado es todavía el presente, en rostros, atmósferas habitacionales, condiciones de salud, tradiciones familiares, como enfatiza Monsiváis: “Pero si el pasado es todavía y en buena medida el presente, muchos fotógrafos deciden que lo conducente es aceptar la existencia de las ‘Esencias Eternas’, es decir, de una ‘estética de lo mexicano’ que ‘captura visualmente’ sus características inmutables” (*Ibíd.*). Es como caminar en círculos en vez de avanzar hacia adelante en el intento de descifrar un país, es encontrar las pistas falsas en la búsqueda del ser mexicano en su estatismo e intemporalidad.

Pregunta Monsiváis, al analizar la producción fotográfica de estas generaciones de fotógrafos ¿cuántas alegorías caben en una sola foto? Ya que aspiraron, al ofrecer su testimonio visual, a dar una interpretación de la realidad y también tipificar el significado de ciertas escenas:

Verbigracia: los músicos y vendedores ambulantes expresan el falso caos del apretujamiento urbano, la imposibilidad del refinamiento. Verbigracia: un indígena al que se inmoviliza, reiterativamente, en su quietud nos informa de la condena de siglos de su raza. Verbigracia: toda escena popular es una limitación redimida por la pasión. Cualquier objeto es símbolo y cualquier ser es simbólico: en una foto fraternizan los volcanes con un anuncio: ‘beber cerveza Victoria o no beber’...un campesino lleva su pesada carga sobre un camino de piedras...y estas fotografías, al ligar, de algún modo, su interpretación y su crítica, surgen ya asimiladas” (*Ibíd.*).

¿Qué influencias podemos intuir en estas interpretaciones estéticas? Desde la búsqueda esencialista y mística de la raza cósmica de José Vasconcelos, pasando por el indigenismo de Diego Rivera mezclado con las ideas antiimperialistas del partido comunista y sus consignas por buscar en los obreros la posibilidad de la liberación de la opresión del pueblo mexicano, hasta la búsqueda de la belleza ancestral, los cuerpos,

las tradiciones y el culto a la muerte escenificado en las películas de Eisenstein y Paul Strand. Aún cuando en México hay muchas cosas que denunciar: pobreza, riqueza, maltrato e injusticia, en la mayoría de fotógrafos el tono dominante no es la denuncia sino la estetización bajo una idea implícita, ilustra Monsiváis:

Para que se acentué el sentimiento de ultraje moral ante las imágenes de explotados y hambrientos, hay que eliminar lo directo, lo muy testimonial, y aislar, estetizándola, a la realidad más significativa. De la Escuela Mexicana de Pintura a la fotografía deriva una consigna: a la radicalización por vía de la estetización. Sin ánimo contradictorio, el nacionalismo cultural de la Revolución Mexicana se deja expresar también por el 'westonismo', la fotografía contemplativa, la 'exploración visual independiente' (*Ibíd.*).

La fotografía de denuncia aparecerá en México después de la década de los sesenta, esta tardanza se explica en gran parte por el influjo del archivo Casasola y su hábito por la fotografía histórica: aquella que se hace para crear una conciencia de lo que fuimos para distraernos de lo que somos. Es una fotografía que no se dirige a la conciencia, sino a la conservación de eventos pasados, históricos. Durante más de tres décadas los fotógrafos prefieren la sensación inaugural del descubridor, donde lo más importante es saber contemplar, buscar y encontrar la genuina belleza mexicana, y a través de ella, a la nación mexicana. Con algunas excepciones, como Don Manuel Álvarez Bravo y Dolores Álvarez Bravo, Nacho López y Héctor García, la mayoría de fotógrafos influidos por el camarógrafo Gabriel Figueroa: "Salen a la recolección de 'rostros verdaderos', a la caza de ese lujo facial indígena que nos representa en nuestro mejor momento, en la plenitud de rasgos que algún día Occidente deberá reconocer" (*Ibíd.*).

El fotógrafo cree fervientemente que la fotografía es un espejo de la realidad, y que ésta debe tener una mirada patriótica que mitifique la cotidianeidad. No se trata de limpiar los sentidos, sino de nacionalizarlos, obligarnos a extraer la verdad y la belleza de lo que usualmente contemplamos sin prestar atención. No fue sino hasta casi terminada la década de los sesenta que el fotógrafo mexicano es sacudido por los hechos violentos del movimiento del '68 y despierta del letargo esencialista-nacionalista, por fin la fotografía se librará de la búsqueda de una identidad en los rostros del pasado y se desenvolverá más libremente. La búsqueda circular y repetitiva del esencialismo nacional sirvió como limitante que impidió que en México florecieran obras individuales que contribuyeran al desarrollo de la fotografía internacional. En seguida revisaremos el trabajo de algunos fotógrafos que siguieron la línea del esencialismo nacionalista y que la rompieron o lograron trascenderla: Paul Strand y Gabriel Figueroa.

## Paul Strand



Paul Strand, *Redes*, (1933).

Nivel Contextual. Esta fotografía en blanco y negro fue publicada en *Portafolio mexicano* en 1940. Fue realizada con una cámara de visor 5 x 7 u 8 x 10 pulgadas, impresa sobre papel platino. Forma parte de la colección adquirida por la Fundación Televisa de México, quien compró a la fundación *Aperture* de Nueva York 250 imágenes realizadas por Strand en sus dos visitas a México (1932-34 y 1966). Esta imagen se enmarca dentro de la fotografía directa, la estética modernista de los años treinta basada en la naturaleza objetiva de la realidad, el formalismo de la Bauhaus, la resolución de los objetivos y la capacidad de la cámara de gran formato para reproducir la realidad con gran definición. Conjugaba también el realismo social y la búsqueda del alma de las cosas y las personas que Strand redescubre durante estancia en México.

En la película *Redes*, se patentiza un estilo, se culmina una estética en la representación del indígena y del paisaje mexicano, cuyos orígenes podemos rastrear en el trabajo realizado por Serguei Eisenstein y Tissé en la película ¡Que viva México!

Ambas películas se convertirían en un cliché retomado por directores y fotógrafos mexicanos a partir de los años treinta quienes se dieron la tarea de construir a través de las imágenes una idea de nación, una identidad del mexicano.

La fotografía fue realizada mientras filmaba la película *Redes* (*The Waves*) en la isla de pescadores de Alvarado, en Veracruz en 1933 junto con Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel. *Redes* tiene el carácter artístico y sello de Strand por: “La fuerza de las imágenes y la música que las acompaña, de Silvestre Revueltas, [que] equilibran las carencias de un guión arquetípico del cine del realismo social” (Debroise: 2005, p. 200). La historia narra los conflictos de unos pescadores enfrentados al dilema de permanecer en un aislamiento cerrado o abrirse y compartir los beneficios del ser civilizado; es decir, ser una aldea cerrada o pertenecer a la modernidad a través de la organización de un sindicato.

Paul Strand es un fotógrafo neoyorquino nacido en 1890 en el seno de una familia judía. Sus estudios fotográficos los realiza con Lewis Hine quien le presenta a Alfred Stieglitz, fotógrafo que en ese momento (1907), lleva la vanguardista galería *Photo Secession* en donde se exhiben pinturas y esculturas abstractas, de artistas tales como Picasso, Braque y Brancusi. También se exponen fotografías de clásicos como Hill, Adamson y Cameron, y de fotógrafos contemporáneos como Steichen. Entre 1915 y 1917, Stieglitz y Strand establecen una relación profesional muy cercana, de tal manera que llega a ser difícil distinguir quien influyó a quien. Sin embargo, las fotografías de Strand publicadas en la célebre revista *Camera Work* y su exposición individual en la Galería 291 dejan claro que es en este periodo cuando Strand define su estilo propio con imágenes modernistas, profundas y de gran realismo. Colabora con Charles Sheeler en la película corta *Mannahatta*. Experiencia que retoma en su estadía en México para realizar la película *Redes*. Para inicios de los años treinta Strand es un fotógrafo de reconocido prestigio que expone en varias galerías. Su trabajo registra escenas urbanas y fábricas emergentes de las neblinas invernales de las ciudades industriales, transeúntes de la Quinta Avenida y Wall Street rompiendo con la visión pictorialista de los “artistas-fotógrafos”. Posteriormente se centra en acercamientos o *close-ups* de plantas y de otras formas naturales donde se conjunta la geometría y las formas naturales, como una especie de persecución del alma de las cosas.

A su llegada a México en los años treinta, hastiado de la ciudad industrial, busca nuevos horizontes estéticos. Ya había desarrollado una conciencia y un activismo político reafirmado en su viaje a la Unión Soviética, donde conoce a Sergei Eisenstein y otros artistas rusos de vanguardia. También traía consigo una estética modernista que conjugaba el formalismo de Edward Weston en México, la de Lászlo Moholy-Nagy y los fotógrafos de la Bauhaus en Alemania. Una estética basada en la naturaleza objetiva de la realidad y en la intrínseca capacidad de la cámara de gran formato y la resolución de los lentes; la fotografía directa o *straight photography*.

Strand fue invitado a México por el Ministerio de Educación y su amigo el compositor mexicano Carlos Chávez, quien aparentemente le conoció en Nueva York. A su llegada a México fue nombrado director de actividades fotográficas y cinematográficas del Ministerio de Educación, que le confió la realización de una serie de películas sobre México. Trabajó en el guión de su primer largometraje, *Redes*, un docudrama sobre una rebelión de pescadores que sería estrenada en 1936 y en la que la crítica adivinó **influencias del cine ruso**. Strand elabora el guión y la fotografía, por ello en gran parte se considera obra suya aunque colaboró con personalidades muy importantes.

Nivel morfológico. La imagen muestra unas redes de pescar extendidas entre los callejones de un caserío que continua más allá de los límites del cuadro de la representación, fuera de la vista. Las redes se bifurcan en varios sentidos a lo largo de lo que parece ser la orilla de un pueblo de pescadores. Las redes están sostenidas por polines de madera distribuidas para tal propósito en varias direcciones dando la sensación de una telaraña de formas geométricas que envuelve todo el espacio fotográfico y se extiende fuera del registro visual. También aparecen algunas partes de los tejados y la fachada de las casas en el primer plano, otras casas a lo lejos, difuminadas por la neblina en un tercer plano. Se ven unas nubes borrascosas al fondo, una mujer realizando actividades propias de los pescadores, quizás secando el pescado al sol, una figura en sombra total que parece ser un hombre, observa a la mujer que se afana en su labor.

Es una fotografía realizada con una gran profundidad de campo, ya que se perciben detalles desde el primer plano hasta las nubes. Solo algunas casas aparecen un poco difuminadas por las redes que las ocultan y por la neblina que las cubren. Según la estética de la fotografía directa, se trata de utilizar los recursos fotográficos para registrar el mayor detalle con una gran resolución que se logra en este caso, con un diafragma cerrado.

Predominan las líneas verticales a lo largo de todo el espacio fotográfico formado por los polines que sostienen las redes enfatizadas por las fachadas de las casas, las ventanas y puertas que se observan en el primer plano. Las escaleras trazan fuertes líneas horizontales y continúan en los tapetes que forman los tendidos de pescado puestos al sol que sirven como líneas que apuntalan en sentido inverso a las verticales. Se aprecian también algunas líneas curvas en la parte superior de las redes y una sola línea diagonal producida por el muro que está cerca de las escaleras.

Casi toda la imagen aparece perfectamente enfocada, en especial el primer plano, el resto de elementos semeja estar fuera de foco, pero es un efecto producido por la presencia de las redes en la imagen, ya que las nubes que están en el último plano se perciben con detalle y nitidez, lo que constata la estética de la fotografía directa en su

principio esencial, alta definición, profundidad de campo amplia, paisajes naturales y sin poses artificiales.

La iluminación es natural pero un poco difusa producida por la presencia de las nubes en el cielo, lo que da a la imagen un tono aparentemente contradictorio, dramático y apacible a la vez. Aunque parece ser casi mediodía por los brillos sin detalle en la cornisa, los tejados y el muro que está cerca de la escalera, la imagen no está inundada por la habitual brillantez del sol de esa hora del día, sino que tiene una iluminación suave que define bien las formas, pero genera poco volumen, esto producido, como ya se mencionó, por la nubosidad del cielo, que aparenta haber dejado pasar algunos rayos de sol muy brillantes en algunas pequeñas partes de la escena.

En cuanto a tonalidades de grises, predominan los tonos bajos y grises medios con algunos toques de blancos en las mantas tendidas en el suelo y el cielo. La imagen está inundada en una tonalidad gris media que hace sentir una especie de apacibilidad y tranquilidad a pesar de la tormenta que parece anunciar las pesadas nubes en el cielo. Los dos personajes sugieren estar completamente inmersos en su trabajo y no parecen darse cuenta de lo que se avecina, ni de la presencia del fotógrafo.

La imagen que logra Strand es bastante sencilla, las redes y las nubes son los elementos que predominan sobre la figura humana, disminuida hasta casi desaparecer y confundirse con el muro de una de las casas. La sencillez de la composición, la búsqueda de la espontaneidad y el alma de los elementos naturales y humanos parece ser el sentido que guía esta fotografía, que además de ser portadora de la estética purista, también hace un homenaje al paisaje mexicano, a la estética modernista formal, y a la búsqueda del ser mexicano.

El nivel compositivo. Ya habíamos mencionado la sencillez de esta composición que hace uso cuidadoso de la profundidad de campo amplia, característica del grupo f/64 al cual pertenecía Strand, perspectiva, ritmo y tonos medios. Se percibe detalle desde el primer hasta el último plano, la red que está colocada enfrente de una casa al inicio de la composición a la derecha, obliga a empezar abruptamente la lectura desde esta, presenta definición y gran detalle en la estructura de la red y los rectángulos de los hilos que la forman.

La perspectiva de toma un poco en contra picado, da la sensación de que caerá sobre el espectador y obliga a recorrer visualmente las formas y enmarañado de la red a lo largo de la composición, que en un punto se bifurca hacia distintas direcciones y se va empequeñeciendo y difuminando. La perspectiva de toma se combina hábilmente con una degradación tonal suave, que va decreciendo conforme se siguen las líneas que forman las redes y al llegar al cielo, las tonalidades grises se multiplican en una alegre sinfonía de diversas tonalidades que van del blanco sin detalle a una diversidad de grises medios. El punto de fuga se localiza en la parte superior izquierda, donde termina el tejado de la casa y las redes parecen convergir. La presencia de las dos

figuras humanas es casi insignificante ante la belleza de las formas geométricas y las líneas curvas de las redes y la sinfonía de grises en el cielo. La mujer casi de espaldas al espectador, aparece en cuclillas y atenuada, pero sirve como referencia de la proporción. Ni siquiera se ha percatado de la presencia del fotógrafo (quien utilizaba hábilmente un truco en la cámara fotográfica para que en sus tomas los individuos aparecieran inmersos en sus labores y no se dieran cuenta de que estaban siendo fotografiados, confiesa Lola Álvarez Bravo que colocaba una especie de lente falso para simular que enfocaba otra cosa y no lo que captaba realmente). Al parecer este es el caso, ya que los dos personajes no se dan cuenta que son retratados y se confunden entre las sombras duras y el paisaje. Los elementos de mayor importancia son aquí las texturas, la belleza de las formas geométricas, las tonalidades y el ritmo visual que se establece por la repetición y cadencia de los polines que sostienen las redes y la belleza de la cadencia tonal del cielo cubierto de nubes.

No hay un centro de interés muy claro, más bien podría llamarle punto nodal donde confluyen las redes y se distribuyen visualmente en varias direcciones, lo que hace suponer una continuidad al infinito que sale fuera del campo visual y se pierde en la eternidad de las formas y el pueblo de pescadores. Si dividimos la imagen en una regla de tercios, el único trozo de muro que se localiza donde terminan las escaleras, justo en la franja blanca que se forma por la luz cenital que recibe, correspondería a un centro de interés y está alejado del centro de la imagen. Más este punto no es el más trascendente de la imagen y solo existe para separar un plano visual de otro. De hecho es más preciso hablar de una distribución de pesos regida por una composición simétrica, donde el polín que se encuentra justo a la mitad de la imagen parte en dos visualmente la toma y la mujer en cuclillas funciona como elemento de equilibrio y contraste entre las dos mitades, debido al gran peso que tienen las redes y la casa que conforman un amplio bloque en la mitad derecha de la fotografía.

Son las redes las que dirigen nuestra vista para recorrer todo el espacio de la fotografía, ellas nos guían para culminar nuestro viaje hacia las nubes, como una especie de sinfonía musical que culmina en la parte más alta. Una vez ahí, nos conduce de regreso para registrar otros detalles como el hombre entre sombras, la mujer que se inclina en sus labores, las escaleras, los tendidos de pescado secándose al sol que son como notas blancas en esta gama de grises medios.

Hay tres planos visuales. El primero corresponde a las casas cubiertas por las redes, los dos personajes humanos hasta el inicio de las escaleras. El segundo de las escaleras hasta los árboles y el caserío difuminado por la neblina y las redes, el tercero por las nubes.

Espacio de la representación. El espacio aquí representado es un corte de una escena de un pueblo de pescadores y sus actividades en relación directa con el mar, su fuente de sustento. Como director de fotografía de la película *Redes*, parece haber realizado



una toma fotográfica de una escenificación bastante natural y grata. Es un espacio abierto cuyo corte corresponde solo a una parte de ese infinito representado. Es un homenaje al paisaje mexicano, a su amplitud y a su belleza única. Podríamos retomar la idea de Marzal sobre el paisaje simbólico, que lo es: “En la medida...en que apuntan en dirección de algo diferente de lo que dan a ver, remiten a una realidad que existe más allá de los propiamente representado” (Zunzunegui, citado por Marzal, p. 303). En esta fotografía hay una intención de exaltar la belleza del paisaje mexicano y de buscar su sentir, su ‘alma’.

Es un espacio abierto al exterior, parte de un pueblo de pescadores a la orilla del mar. La definición y profundidad de campo, los detalles de las redes, las formas, las nubes incitan a entrar en la imagen fácilmente. El paisaje si bien es habitable porque el espectador puede identificarse y situarse dentro de este con facilidad. Sin embargo representa también un estado de convivencia idealizada entre el ser humano, pequeño e insignificante, frente a la naturaleza y la belleza de las formas. También es una puesta en escena muy cuidada. Strand detestaba las poses y prefería, como parte de la estética directa, que los personajes actuarán de manera natural por sí mismos en el escenario elegido, lo cual da un toque diferente a aquellas imágenes de posturas forzadas.

La presencia tranquila y despreocupada de los dos personajes, que se ocupan de sus labores con una aparente parsimonia, nos revela una representación del tiempo que se dilata, se expande, que tiene que ver también con el sentido del tiempo del indígena y del mexicano en general, que se toma el tiempo con mucha calma, sin las prisas y ajetreos de las grandes ciudades, de las que Strand venía huyendo y encuentra en México un descanso y una calma en la manera de vivir del mexicano, expresado en su ensimismamiento y su pasividad. Esta ida del tiempo expandido y ralentizado es enfatizado por cierto ‘silencio’ que rodea la imagen, las redes susurran la voz del viento, las nubes se mueven con lentitud como si el tiempo de hubiera detenido o suspendido. Quizás solo la madurez o adultez de los dos personajes nos pueden remitir a una idea del tiempo determinado y definido, un tiempo medido por los años que han vivido estos personajes, quizás sean una pareja, quizás habitan una de las casas cercanas, tienen hijos y 40 o 45 años. Sus vestidos indican que pertenecen a algún grupo indígena de la región de Veracruz, la elaboración y diseño de las ropas de la mujer son caseros y manuales, lo que refiere también a la inexistencia de grandes industrias de la moda y el diseño de vestido en la región, un nivel de desarrollo rudimentario y primario de los seres humanos con respecto a la naturaleza, cierto primitivismo finalmente.

Nivel enunciativo. El fotógrafo se posesiona ligeramente en contrapicado—recurso que usó frecuentemente en sus tomas y que los fotógrafos mexicanos convirtieron en cliché desde los años treinta y perpetuo por varias décadas—una posición que le permite dirigir la lente hacia su objetivo final sin dificultad, el cielo, las nubes como

culminación y cierre glorioso. La posición de la cámara es lateral con respecto a los dos personajes y las redes de pescar, con lo que consigue que la vista del espectador siga el zigzagueante movimiento de las redes, como si la forzara a comprimirse hacia la lateral y desde ahí observe lo que él quiere que observe, las bellas formas que dibujan las redes en su movimiento sin una sola dirección, hacia todos los lados. A pesar de este constreñimiento del punto de vista hacia un lado, consigue una imagen simétrica dividida por un polín en el centro.

Las ondulantes líneas de las redes, los diversos planos que dividen la imagen en tres secciones, el suave contraste tonal, la distribución equilibrada de pesos visuales y la armoniosa sinfonía de tonos grises en las nubes invitan a espectador a acercarse e identificarse con la representación, le invitan a entrar en la escena, a establecer un diálogo con la pareja que está inmersa en sus labores. Este lenguaje es sencillo, armonioso, y es apacible y son rastros que el fotógrafo deja en muchas de sus fotografías, aun en las humeantes fábricas de las ciudades industrializadas norteamericanas.

Esta fotografía no persigue la idea del borrado de huellas enunciativas, hay elementos que lo develan, aquellos ya mencionados arriba y la composición en contrapicado que busca que el espectador entre abruptamente y se confronte con las redes como primer elemento, sus curvadas formas y su hechizante presencia que lo guiará hasta la culminación final, donde puede ir haciendo paradas momentáneas, en las cuales el ser humano solo es una pequeña pincelada en su cuadro. Los personajes de la imagen no establecen una relación directa con el espectador. Se hallan ensimismados en sus labores, indiferentes al fotógrafo, parecen existir en su propia realidad más interna, más íntima y que no quieren compartir.

El descentramiento de las figuras humanas como un recurso que genera contraste y sirve como equilibrio entre el bloque derecho que forma el caserío y las redes, revela el sentido subordinado del ser humano frente a la naturaleza y sus formas, que son fundamentales en importancia para el fotógrafo. Su lenguaje privilegia el mundo de las formas, la capacidad de su lente y el equipo fotográfico para reproducir detalle desde el primer plano hasta el último, son esenciales.

Esta imagen transmite cierta paz, cierta existencia armoniosa entre hombre y naturaleza, pero el cielo contrasta con esta idea que más que anunciar armonía parece que está a punto de desatar una tormenta que llenará de agua y viento y hará desaparecer toda armonía, sin embargo, estas dos fuerzas parecen armonizar y convivir como en la naturaleza.

Relaciones intertextuales. Desde el punto de vista de las relaciones intertextuales, esta fotografía remite a la tradición de la fotografía directa o *straight photography* promovida por Alfred Stieglitz, que huye de los trucos utilizados por el pictorialismo para semejarse a la pintura y pone énfasis en la nitidez de las imágenes, la profundidad

de campo y las formas de la naturaleza. Se puede también establecer una relación con la tradición paisajista de Ansel Adams, Imogen Cunningham y Edward Weston con quienes funda el Grupo f/64 que busca exaltar la infinitud y belleza del paisaje natural, sus formas y tonos a través del sistema de zonas inventado por Adams, a través del uso de recursos puramente fotográficos como cámaras de gran formato, nitidez, profundidad.

Por su interés en el manejo de las formas naturales tanto geométricas como orgánicas se remite a la influencia de László Moholy-Nagy y los fotógrafos de la Bauhaus en Alemania quienes desarrollaron un arte no figurativo y se preocupaban por construir sus obras a partir de elementos puramente visuales como el color, la textura el equilibrio de las formas. Este último elemento es primordial en las composiciones de Strand y se encuentra claramente identificado en sus fotografías de escenas urbanas, las brillantes piezas de maquinaria en una búsqueda puramente formal.

Strand retoma del fotógrafo Tissé, las tomas en contrapicado, coloca un primer elemento muy cerca del lente de la cámara un poco distorsionado y este se constituye en una especie de guía visual que lleva a varios planos visuales, combina una perspectiva que culmina con unos cielos plagados de nubes borascosas y contrastadas. Combina felizmente la estética de la fotografía directa, el formalismo de la Bauhaus, y las directas tomas en contrapicado del fotógrafo ruso Tissé y su intención por la exaltación del paisaje mexicano, más agrega un sentido muy personal a la presencia humana y al paisaje natural, le anima, le da vida propia y le respeta.

Interpretación global del texto. Strand a su llegada a México, realiza imágenes religiosas que expresan sufrimiento y dolor, y se concentra en elementos puramente formales como puertas, arcos, iglesias retratadas contra un cielo intensamente negro, tratados como volúmenes, superficies texturizadas que recuerdan sus fotografías sobre maquinas de 1915. Retrata indígenas desde una visión novedosa; sus indígenas no posan en actitudes artificiales y teatralizadas, estos se muestran relajados, tranquilos en sus actividades cotidianas y así evita repetir los estereotipos sobre retratos indígenas.

En su viaje a Rusia ya había conocido a Eisenstein y Tissé, quienes viajaron a México a producir la película ¡Que viva México!, cuya producción quedó inconclusa pero que Strand conoció muy bien y estuvo cerca de su producción. Los cuatro episodios que se lograron filmar, contienen los principios estéticos sobre los que se fundamenta no solo el trabajo de Strand, sino el de varias generaciones de artistas visuales mexicanos. Tanto Tissé como Eisenstein estructuran un imaginario mexicano a partir de la visión de los artistas que buscaban encontrar las raíces y el rostro de un pueblo desdibujado por la conquista, la pobreza y el evento de la Revolución mexicana. Los dos artistas rusos emprenden la tarea de crearle un rostro, un bello rostro al pueblo mexicano, este debía mirar al futuro con el rostro en alto, ser fiel a sus tradiciones, vestir como

sus antepasados, expresar pocas emociones y estar integrado a la naturaleza que tiene bellos y extensos paisajes.

En la imagen que analizamos hay un respeto frente a la vida de los pescadores y una exaltación de los cielos mexicanos y de las formas curvas y geométricas, de tal manera que estas predominan en toda la escena y son el motivo principal de la imagen. Hay sin embargo ese respeto y la búsqueda de una especie de ‘alma’ del paisaje natural y de los seres humanos. El hecho de fotografiarlos ensimismados en sus labores es un signo de esa búsqueda y encuentro de un sentir del pueblo mexicano, de los pescadores que se ensimisman en sus actividades abstrayéndose de su realidad.

Si bien esta representación del paisaje mexicano contiene tintes de idealización, por la presencia de las nubes como elemento circundante y envolvente, también contiene un sentido nacionalista, ya que llevaba la consigna de la Secretaría de Educación de realizar una película que representara los valores nacionales, el paisaje y al pueblo mexicano. Pero esta idealización no solo se corresponde con el sentido nacionalista, sino también es una lectura de una estética aprendida con Alfred Stieglitz y el purismo fotográfico. Se trataba de reivindicar a la fotografía en sus propios medios, sin intervenir el tema, capturar imágenes exteriores en breves tiempos de exposición y sin poses artificiales. Strand agregaba a estos principios estéticos algunos principios modernistas como el formalismo presente en esta imagen donde predominan las formas, la nitidez y la profundidad de campo amplia, elementos que facilitan la lectura y la habitabilidad del espectador que se identifica con estas escenas, las conoce, las reconoce.

Sobre el trabajo fotográfico que realiza en el país, y en especial al realizar la película *Redes*, el crítico Carlos Monsiváis señala que:

El estadounidense Paul Strand, al fotografiar *Redes*, rescata de la vida a los pescadores, elementos de la belleza que son, de modo simultáneo, relación armónica con la naturaleza y dignidad laboral. Antes de Strand, el cine mexicano ya incorpora a excelentes fotógrafos estadounidenses (Alex Phillips, Ross Fischer) y es fundamental la presencia en México del soviético Edouard Tissé, que acompaña a Sergei Eisenstein en la frustrada y lograda ¡Que Viva México! Sin embargo, el film de Eisenstein es inaccesible, y es Paul Strand el precursor de la estética más notoria del cine mexicano, con sus equivalencias del paisaje fisonómico y el paisaje natural, y sus transfiguraciones de la vida cotidiana” (41).

Gabriel Figueroa



Gabriel Figueroa. **Imagen No.1.** Fotogramas de la película *La Perla*, (1945).



**Imagen No. 2 (tira de prueba).** **Imagen No. 3 (tira de prueba).** **Imagen No. 4 (tira de prueba).**

Nivel contextual. *Dos Mujeres frente al mar* (imagen 1), es un fotograma de Gabriel Figueroa Mateos. Procede de una serie de tiras de prueba que el fotógrafo coleccionó durante cuarenta años y que forma parte de una colección de 9000 tiras actualmente en proceso de restauración. Procesadas digitalmente e impresas por Gabriel Figueroa Flores (hijo), se encuentran en la Colección Gabriel Figueroa en la ciudad de México y se pueden consultar en el sitio web <http://gabrielfigueroa.net/>. La imagen impresa

pertenece a la Fundación Televisa. Esta es una de las primeras imágenes con las que inicia la película *La Perla*, mientras las olas se mecen en un violento vaivén, la imagen de este grupo de indígenas permanece fija, inmóvil, como detenidas por un disparo fotográfico, y poco a poco se van incorporando personajes y el campo va abriéndose a un paisaje hermoso e infinito; recordándonos que el principio del cine es la fotografía fija.

El fotograma que analizaremos (imagen No.1) se enmarca dentro de la fotografía en blanco y negro de paisaje con rasgos pictorialistas y costumbristas. A mediados de 1940, Figueroa ya había sintetizado diversos recursos visuales que constituirían un perfil estético personal. La incorporación de la perspectiva curvilínea aprendida del pintor mexicano Gerardo Murillo, 'Dr. Atl' que aplica al paisaje, la toma en contrapicado (que es más evidente en la imagen 3) aprendida del fotógrafo Tissé, y el uso dramático de la luz (influenciado por el expresionismo alemán), la profundidad de campo amplia y la incorporación de cielos saturados de nubes, destacando los cielos blancos y brillantes sobre un cielo azul limpio e intenso. Después de la Revolución mexicana, el tema indígena y el paisaje mexicano se constituyeron como una forma de rescate de la identidad de nación en las cuales se inscribe esta imagen.

Se trata de un fotograma en blanco y negro, realizada con una cámara para cine y probablemente un lente angular, según revela el mismo Figueroa, que los usaba para acentuar la profundidad de campo y crear una perspectiva curvilínea.

*La Perla* es una película dirigida por Emilio 'El Indio' Fernández y está basada en la historia homónima del Premio Nobel de Literatura de 1962, John Steinbeck. Realizada en la paradisíaca isla Tamarindos en Acapulco, Guerrero, México en 1945 (dos años antes de la publicación de la obra literaria), nos muestra la vida de Kino (Pedro Armendáriz) y Juana (María Elena Marqués), dos pescadores pobres que encuentran una perla, única por su tamaño y valía. Este descubrimiento, que podría esperarse como el principio de la esperanza y la felicidad, se convierte en tragedia.

La película ganó en el Festival de Venecia (1947) premio a la mejor Fotografía (Gabriel Figueroa) y mención como la mejor contribución al progreso cinematográfico. Obtuvo el Ariel de Plata (1948) a la mejor Película, por la dirección, y actuación masculina (Pedro Armendáriz), y por la fotografía (Gabriel Figueroa). Obtuvo el Globo de Oro de los corresponsales extranjeros en Hollywood (1949). Y el premio a la mejor fotografía en el Festival de Madrid (1949).

Analizamos estos fotogramas porque constituyen evidencias, que desde el cine—en especial la fotografía cinematográfica—constatan porqué en los años cuarenta, México ya se había convertido en un imperio de la cinematografía hispana, según lo exponen la investigadora Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee Irwin en el libro *El Cine*

*mexicano se impone. Mercados Internacionales y penetración cultural en la época dorada (2011)*. Dicha investigación revela el impacto de la época de oro del cine mexicano en el mundo hispano e internacional. Para términos de esta tesis, esta etapa brillante de la industria cinematográfica mexicana tuvo un impacto cultural que va más allá de las fronteras mexicanas y tiende un puente entre distintos países y comunidades culturales de habla hispana, de modo que comenzó a generar un sentimiento de panamericanismo, ya que algunos países latinoamericanos y del Caribe se veían expresados en los temas tratados por el cine mexicano. Además construye y constituye una manera de ver, o un punto de vista en temas como el indígena, el campo, el paisaje, el campesinado y las grandes urbes, temas recurrentes en la fotografía mexicana, y en algunos países latinoamericanos por varias décadas.

Gabriel Figueroa Mateos, (ciudad de México 1907-1997), antes de ser cinefotógrafo, fue fotógrafo de paisaje y de estudio, iluminador y fotógrafo de fijes. Estudia pintura en la academia de San Carlos, música en el Conservatorio Nacional, y fotografía, donde pudo. Comenzó a trabajar con José Guadalupe Velasco en su estudio, en donde retrataba estrellas y actores de reconocimiento nacional. De él, Figueroa aprendió técnicas con luz artificial—que lo acompañarían por el resto de su vida—. Aunado a esto, el después cinefotógrafo, iría articulando su comprensión y entendimiento de la gramática pictórica y fotográfica, que puliría con el paso de los años.

Amigo y vecino de Diego Rivera y su esposa Lupe Marín, conoció a través de esta amistad a grandes personalidades de la intelectualidad mexicana. También empezó a introducirse en los conceptos de la estética nacionalista y de la vanguardia, así como en la perspectiva curvilínea planteada por Gerardo Murillo, 'Dr. Atl'. Admite que: "Diego Rivera [...] me introdujo en el amor por las figuras precolombinas" (Orellana: 2006, p.25) Más también es deudor de Siqueiros. De este último acepta que: "Fue a quien más partido le saqué. Sus escorzos me sirvieron mucho para dar fuerza a las imágenes del cine, sobre todo a la figura humana...De Diego Rivera me influyó el colorido y la composición. Me impactaba la escalinata del Palacio Nacional donde cuenta con claridad toda la historia de México, sin encimar un solo personaje. Diego Rivera era el gran pintor" (*Ibíd.*). A este autor le rendiría homenaje en algunas de sus películas; al inicio de *Rio Escondido* (1947), en la cual hace un recorrido con las cámaras por las escalinatas que tanto admiraba y otro en la película *María Candelaria* (1943), cuando esta lleva un ramo de flores para vender en el mercadillo, asemejando a las vendedoras de flores de Rivera.

Fue Asistente de Tissé durante la filmación de la película de Sergei Eisenstein *¡Que viva México!* en 1931. Aprende iluminación y encuadre al trabajar como fotógrafo de fijes en la película *Revolución (La Sombra de Pancho Villa)* dirigida por Miguel Contreras y con Alex Phillips como camarógrafo. En 1935 estudia en Hollywood con Gregg Toland, quien era considerado entonces como el mejor fotógrafo de cine por su experiencia al



fotografiar la película *El ciudadano Kane* de Orson Welles, *Cumbres Borrascosas* de John Ford, y *Los mejores años de nuestras vidas*. Con él enriquece la técnica fílmica en sus experimentos en la fotografía *highkey* y el descubrimiento del *deep-focus*, que permite composiciones muy complejas. Figueroa siempre consideró a Toland su maestro quién gustaba de experimentar con la luz y la óptica, y añade su propia versión a la del director. A su regreso a México trabajó de operador de cámaras e iluminador y continuó haciendo fotos fijas.

En 1936 realizó su primera película como fotógrafo en *Allá en el Rancho Grande*. Fundó en los años cuarenta la compañía *Films Mundiales* con la que realizó 50 películas. Realizó más de 250 películas y cortometrajes, entre las más conocidas que le dieron éxito nacional e internacional podemos mencionar su trabajo con: Fernando de Fuentes (*Allá en el Rancho Grande*, 1936); John Ford (*El Fugitivo*, 1947); Emilio 'El Indio' Fernández, (*Flor Silvestre*, *María Candelaria*, 1943, *La Perla*, 1945, *Enamorada*, 1946, *Río Escondido*, 1947, *Pueblerina*, *Salón México*, 1948); Emilio 'El Indio' Fernández y Alfredo B. Crevenna (*La Rebelión de los Colgados*, 1954); Roberto Gavaldón, (*Macario*, 1959); John Huston (*La Noche de la Iguana*, 1963; *Bajo el Volcán*, 1984) y, con Luís Buñuel (*El Ángel exterminador*, 1962; *Él*, 1952; *Los Ambiciosos*, 1958; *Los Olvidados*, 1950; *Nazarín*, 1958; *La Joven*, 1960; *Simón del Desierto*, 1964), entre otras más.

En 1934 inicia la colaboración Figueroa-Fernández con la filmación de dos de sus más importantes películas *Flor Silvestre* y *María Candelaria*, posteriormente filmaría con este director otras 39 más. Este maridaje supuso gran éxito para el cine nacional en la construcción del discurso oficial y los emblemas del patrimonio cultural del pueblo mexicano. Fernández: "Macho adentro y afuera de la pantalla, nacionalista hasta el extremo de la demagogia, lirico inspirado a la par que sensiblero, [para el cual] la fotografía de Figueroa fue un componente fundamental" (Rodríguez: 2008, p. 291). La colaboración Figueroa-Fernández llega a construir un estilo visual y una manera de ver desde el cine, la fotografía y la pintura al México que renacía de la Revolución mexicana como nación con una identidad propia. Es el trabajo de Figueroa, sin embargo, el aspecto del cine de Fernández que más ha sido elogiado, ya que se nutrió de expresiones visuales locales y extranjeras, de artistas contemporáneos y técnicas modernas de iluminación para plasmar de manera única las particularidades y atributos del México rural y urbano.

Arroyo ha afirmado que:

En su trabajo con el equipo de Fernández, Figueroa creó un tipo de conciencia pictórica que se enfoca en encuadrar las imágenes en movimiento como si fueran pinturas en ocasiones de manera insistente. En *María Candelaria*, esto es perceptible en las tomas

en el mercado con una canasta llega de flores en la espalda, o en su cabaña, moliendo la masa de maíz en el metate, las cuales aluden—y parecieran rendir un homenaje a los cuadros de Rivera de vendedoras de flores y moledoras (2008, p, 190).

Hubo tensiones y desacuerdos durante las filmaciones de las películas, en su mayoría se debió al carácter de Fernández y a la manera arbitraria que en ocasiones modificaba y afectaba los guiones. Figueroa ha admitido que de manera creciente fue introduciendo diálogos con un discurso nacionalista afín a la ideología ‘revolucionaria’ oficial. Isaac cita una entrevista que realizó a Figueroa en la cual afirma que: “El patriotismo fue el talón de Aquiles de Emilio. Torció muchos guiones con el afán de demostrar a como diera lugar su fervor cívico. Cuando menos pensaba uno aparecían en las historias los fervorines alfabetizadores o el sermón revolucionario. Y era muy difícil tratar de llevarle la contra en eso. Te miraba como si fueras un traidor a la Patria con mayúsculas” (1993, p. 30).

En la película *La Perla* (1945) ya podemos encontrar una cultura estética nutrida de la pintura mexicana, el paisajismo mexicano, el cine clásico de Hollywood (en especial el aprendizaje del sistema de iluminación aprendido con Gregg Toland) y la estética eisensteiniana arriba citada: el paisaje llano, los cielos turbulentos de la temporada de aguas, y las pencas agresivas del maguey, que exacerban visualmente el dramatismo de la narración, y las tomas en contrapicado. Lozano reitera que:

La cultura estética de Figueroa se nutría además de la pintura y los magazines, del cine clásico hollywoodense y, en particular del sistema de iluminación de tres puntos consistentes en una luz principal de ataque o efecto (*key light*); una luz ambiental o de relleno (*fill in light*), frontal detrás de la cámara para compensar los contrastes y despejar las sombras; y una luz posterior contraluz (*back light*) detrás de la cámara para despegar a los actores del fondo que puede sustituirse o complementarse con una o varias luces laterales” (2008, p.22).

Figueroa, al iniciar su trabajo como cinefotógrafo ya poseía una gramática visual como fotógrafo, en la cual se percibe el uso dramático de la luz que permite a las áreas sombreadas jugar un papel importante en el diseño dentro del cuadro y que usaría en el cine para acentuar algunas escenas de dramatismo. En la película *Enemigos*, dirigida por Chano Urueta se encuentran en algunos *stills* de la película: “Muchos de los elementos estéticos que desarrollaría posteriormente en su obra: el cuidado de la composición, los cielos exhibidos con fuerza y el cultivo de los temas mexicanos” (De la Vega: 2008, p. 42), este sería también un ejemplo de lo que Figueroa buscaba, aquello que De la Vega llama estéticamente “esencial”. Se puede ya predecir en un *still* de esta película en el que se observa un campesino de pie, con las manos empuñadas de frente a un grupo de campesinos sentados ante una mujer que parece que estar

muerta: “Figuroa rescata el sentido dramático de ese momento a través del cielo encrespado y de las líneas que enfatizan la perspectiva curvilínea que, como bien apuntara Charles Ramírez Berg, se opone a las nociones clásicas para destacar, como signo propio del arte pictórico mexicano, las formas esféricas de la naturaleza” (*Ibíd.*, p.44).

Nivel morfológico. En el fotograma de la imagen No.1, vemos a dos mujeres que visten exactamente igual, de frente a un mar encrespado y con la mirada dirigida hacia la derecha, a un lugar que no vemos, fuera del cuadro. Las dos mujeres están de pie y al lado de ellas se alcanza a ver parte de una barcaza. Distribuidas a lo largo del último plano hay algunas nubes blanquecinas. El cielo y el mar son los dos elementos que colman una gran parte el cuadro, dividido en dos áreas por una línea formada por el mar en la lejanía. La colocación de la cámara es ligeramente en contrapicado, que por el uso de lentes angulares y su colocación es menos perceptible. Esta posición de la cámara podemos constatarla en la imagen 3 de manera más evidente. Al colocar la cámara ligeramente en contrapicado, el fotógrafo se asegura de incluir gran parte del cielo y el mar como elementos compositivos.

En este fotograma no es perceptible el grano, probablemente debido al tipo de revelado que le aseguraba a Figuroa un grano fino y alto contraste. (Solía modificar los tiempos de revelado y las temperaturas). El grano fino de la imagen nos remite a una estética que pretende acercarse al objeto fotografiado desde la verosimilitud, es decir desde lo fidedigno y lo real.

El punto como concepto morfológico y parte de la construcción compositiva no coincide con el punto de fuga, ya que esta toma no está estructurada en perspectiva, pues ni las líneas verticales de las dos figuras humanas, ni las líneas del horizonte fugan hacia ningún punto reconocible, por ello la composición se antoja con poco dinamismo y asimétrica. Pensada así, es una composición poco dinámica o casi inmóvil, pero a la vez resulta perturbadora, las figuras humanas inamovibles en contraste con el mar en movimiento.

La línea del horizonte que coincide también con el punto de vista del fotógrafo, sirve para separar dos espacios bien delimitados, el cielo y la tierra, la textura del cielo y la textura del mar y los tres elementos del primer plano: las dos mujeres y la barcaza. Para este cinefotógrafo separar atmosféricamente el cielo, la tierra, el espacio entre la línea del horizonte, la espuma del mar y las mujeres era vital en su principio estético, para ello experimentó con filtros infrarrojos de día y leyó muy bien a Leonardo Da Vinci y sus principios sobre la luz. Explica Figuroa: “Me puse a estudiar ese sutil ambiente que registraba la cámara. Una cosa como *smog* muy ligero. Entonces, por medio de filtros infrarrojos logré quitarlo. De esta forma, las nubes salían mejor porque el filtro oscurecía el azul del cielo y realzaba el blanco” (Charles Ramírez Berg, citado en

Bringas: 2010, s/p). Con esta técnica elimina gases y vicios que detectaba en la atmósfera y el cielo, obteniendo grandes beneficios fílmicos y estéticos.

El plano como elemento bidimensional, como recurso para dividir los espacios escenificados, le interesa en demasía a Figueroa. El uso de filtros infrarrojos de día le proporcionaba la separación tonal que buscaba, los blancos más blancos y los negros muy negros, pero además le permitía definir nítidamente y limpiamente la “atmósfera”, eliminando el “cosmosmog” o ruido en la atmósfera. En la imagen podemos distinguir tres planos. En el primer plano las dos mujeres vestidas uniformemente con rebozo, faldas largas y descalzadas, y una parte de una barcaza que en conjunto forman un triángulo cuyo vértice está fuera del cuadro (la cabeza de la segunda mujer de izquierda a derecha, la línea diagonal de la barcaza y la sombra que proyecta). Podemos percibir el espacio que existe entre los pies de las dos mujeres y las turbulentas olas que parecen romperán en cualquier instante pero no las alcanzarán. Un segundo plano se aprecia desde las olas hasta el infinito del mar que no alcanzaremos nunca con la mirada pero sabemos que continúa, y se representa en tres estados, uno en calma al infinito, uno en movimiento violento y la espuma que ha quedado de la ola anterior, todos estos momentos o estados del agua se distinguen por la diferencia tonal. El cielo es el tercer plano, hay algunas nubes blancas sobre un gris medio bien definido que permite sentir la presencia del azul del cielo. La definición de estos tres planos y la amplia profundidad de campo subrayan la tercera dimensión en el fotograma y la sensación de encontrarnos en un espacio amplio y abierto sin marcos ni ventanas que lo encierren, otro recurso que define la estética de Figueroa. La presencia de las dos figuras humanas nos ayuda a analizar la escalaridad, estas dos figuras están fotografiadas en un plano entero y constituyen casi una tercera parte de la imagen, forman dos fuertes líneas verticales y son “mayores” en proporción que la barcaza, que el mar y que las olas, ello ratifica la importancia del elemento humano y facilita la aproximación emotiva del espectador hacia los personajes, otro elemento clave en la estética buscada por Figueroa; la aproximación y la empatía por parte del espectador con los personajes filmados.

Para enfatizar o propiciar esta empatía, Figueroa recurre al uso natural de líneas verticales y horizontales—los dos personajes de pie y las líneas del horizonte—y enfatiza la textura de los rebozos, las olas del mar y las nubes a través del uso de la luz lateral en un amanecer brillante y limpio. El interés principal está en las dos figuras que tienen la cabeza cubierta cuyo rostro nunca veremos, pero que puede ser el de cualquier indígena.

Tenemos que detenernos en la luz que Figueroa usa en esta fotografía, cuya función es extremadamente importante en el trabajo de este cinefotógrafo. Para Figueroa la luz tenía un valor expresivo de importancia vital. Era capaz de esperar horas y días para filmar una escena, o de viajar grandes distancias para conseguir el equipo que le permitiera iluminar las escenas como él quería. Sabedor que la fotografía es un arte

que depende de la luz, decidió trabajarla como medio expresivo y estético. Se aseguraba que la escena tuviera bastante luz para que esta a la vez proyectara sombras duras, para crear dramatismo y resaltar la textura. Para Figueroa la luz es la que crea “el ambiente en el que se mueve la historia (quizás lo más importante de una película), y si este es bien interpretado, el público obtiene lo que quiere. La iluminación es privilegio del fotógrafo, él es el dueño de la luz” (De la Vega, *Ibíd.*, p. 39). A través de Toland, en quien la influencia de Freund, el principal exponente del cine alemán es evidente, Figueroa aprende también las normas establecidas del estilo expresionista en sus movimientos fluidos de la cámara, algunas técnicas de iluminación. Aunque ambos experimentaron estos efectos:

Son reconocidos más por la exploración de la profundidad de campo y la perspectiva. El desarrollo, a lo largo de la década de los treinta de emulsiones de película más rápida, junto con los avances en la tecnología de iluminación, permitió a Toland experimentar con aberturas más pequeñas y por ende aumentar la profundidad de campo. Así el objetivo de Toland—y ciertamente la búsqueda de profundidad de campo por parte de Figueroa—era lograr una mayor expresión de la integridad de los temas narrativos en la producción. La conexión de ambos con las técnicas expresionistas europeas y las prácticas estéticas de cineastas tales como Freund confirman esto y subrayan la naturaleza transnacional de su trabajo personal y toda la producción fílmica de Hollywood durante esos años” (Higgins, 97).

En el fotograma *Dos mujeres frente al mar*, Figueroa usó solamente la luz natural de por la mañana. Es una iluminación lateral, con sombras duras y una amplia gama tonal, incluyendo negros muy intensos y blancos brillantes que proporcionan un contraste muy alto suavizado por los grises del cielo, el mar y la arena. Como explicamos arriba, el uso de la luz para Figueroa es simbólico y tiene la intención de acentuar el dramatismo y lograr mayor expresividad en la escena. La iluminación natural lateral, alarga las sombras en los costados de los personajes (visible claramente en las tiras de prueba de las imágenes 2,3 y 4), lo que conecta esta imagen con algunas de las técnicas lumínicas expresionistas.

La descripción de esta imagen nos deja en claro que esta es un paisaje natural costumbrista en blanco y negro, bello en su sencillez compositiva y contraste tonal, cuya armonía se logra por la presencia de tonos grises medios en toda la imagen, que carece de los tradicionales puntos de fuga ya que las dos figuras están paradas de frente y la vertical que delinean no fuga, como tampoco las líneas del horizonte. La imagen es luminosa y tiene una limpia brillantez que permite delimitar los tres planos claramente, tiene amplia profundidad de campo y nitidez. Posee una amplia gama tonal de grises medios, blancos brillantes y negros intensos, y sombras alargadas y oscuras, lo que se traduce como un fotograma con acentos lumínicos dramáticos y expresivos.

Nivel compositivo. Analizaremos en este espacio cómo se relacionan los elementos morfológicos con los elementos sintácticos en el fotograma analizado para conformar la estructura interna en la imagen.

Siguiendo la lógica de la perspectiva *artificialis* como sistema de representación originada en el Renacimiento, donde supone que el ser humano es el centro de la representación; los gradientes de tamaño y líneas que convergen en un punto no existen en este fotograma pues no sigue literalmente este sistema de representación, en donde no hay líneas diagonales de fuga en perspectiva. En su lugar encontramos que la figura humana parada conforma líneas verticales de gran fuerza y tamaño, y que confieren a la imagen cierta asimetría por estar sesgada a la derecha. El mar y la línea del horizonte forman una serie de líneas horizontales ligeramente curvadas en sus bordes pero bien definidas y separadas nítidamente por tonalidades y texturas diversas. El uso de gran angular y el diafragma cerrado provee una gran profundidad de campo y crea una sensación de ‘cercanía’ con respecto al espectador. Da la sensación de poder entrar al cuadro y tocar a las dos mujeres. Esta sensación se contrapone con la placidez y tranquilidad del mar al fondo y las olas violentas que parecen dirigirse a las mujeres, de quienes no sabemos que miran, pues su mirada se ubica fuera del cuadro, hacia un punto a la derecha. ¿Solo observan el mar encrespado? o ¿esperan algo o alguien?

En el fotograma analizado encontramos algunos elementos de la perspectiva curvilínea que Figueroa aprende del pintor paisajista mexicano Gerardo Murillo ‘Dr. Atl’ (1875-1964). En principio enfatiza las formas curvas en las nubes, las ropas de las dos indígenas, la forma curva de la barcaza, de las olas del mar y la textura del agua. La profundidad de campo y una ligera desproporción de las cabezas de las indígenas y parte de la barcaza. Al haber acotado el horizonte a un espacio reducido, no se alcanza a percibir la curvatura que proporciona el uso del angular, pero en la imagen 3, se percibe de manera más evidente esta curvatura, y las sombras proyectadas sobre la arena, otra característica de la estética de Figueroa.



Volcanes. (1952).

Gerardo Murillo, “Dr Atl”,



Gabriel Figueroa, *Paisaje*

*mexicano, (s/f).*

En este paisaje mexicano se ejemplifica la supremacía de las formas curvas, el uso del angular y la ligera curvatura en la línea del horizonte.

Volviendo al fotograma que analizamos, encontramos una constante que se acentúa en las subsiguientes tomas cinematográficas, y que consiste en la repetición del elemento humano hasta cubrir una gran extensión de la playa. El ritmo está dado por la reproducción de las figuras en dos líneas verticales y el vestuario idéntico que enfatiza la idea de regularidad. También encontramos ritmo en la repetición de las formas curvas en la cabeza de las mujeres, la forma de la proa, las olas del mar y las nubes que en su conjunto, estructuran el ritmo de toda la imagen. La presencia y predominio de tonos medios contribuye a la estructuración de un ritmo tonal, equilibrado y dinámico. En la imagen 3, pudiésemos enfatizar que la presencia de la niña sentada, equivaldría a lo que Marzal llama la presencia de la *isotopía*, ya que este personaje encadena o relaciona a los personajes de pie en ese vacío o distancia que existe entre ellos tanto en su forma, vestuario como en la tonalidad.

Hay en esta imagen cierta tensión que se revela en la conjunción de líneas verticales y las horizontales que se unen en un punto imaginario en el cruce de estas dos líneas, la cual es acentuada por el fuerte contraste lumínico tonal y las texturas. Además entre las formas curvas de las cabezas de los dos personajes y la proa se percibe una tensión realizada por la formación de un triángulo que culmina en la sombra dura proyectada por la barcaza. El fotograma se divide en dos por una línea diagonal imaginaria que da cierto dinamismo acentuado por el alto contraste entre las altas luces y las sombras duras que producen.

Esta imagen no cumple con la ley de tercios, el centro de interés no está ubicado al centro, las dos figuras humanas idénticas miran fuera del cuadro, son el centro de interés y están colocadas del lado izquierdo formando dos fuertes líneas verticales. Estas líneas se equilibran en un triángulo estabilizador cuyos trazos se unen fuera del cuadro. La posición de las dos mujeres del lado izquierdo y su fuerza visual crean una imagen asimétrica y por tanto una distribución de peso asimétrica, que se equilibra por la proa de la barcaza y las sombras que proyectan. Esta colocación desafía a la



tradicional manera de estructurar la proporción y distribución del espacio aprendida en el Renacimiento y en la tradición icónica occidental.

En cuanto al orden icónico reconocemos que es una imagen que no cumple con la *perspectiva artificialis* de orden y equilibrio, su equilibrio no es estático, más bien es una imagen inestable y asimétrica, cuyos elementos están relacionados más por las formas curvas y la presencia de tonalidades medias que por un equilibrio en la distribución de los objetos representados. Los elementos que la componen no son regulares y hay una economía en el uso de elementos que la hace parecer sencilla y realista. Esta inestabilidad genera en el espectador cierta inquietud por cuanto le obliga a formular preguntas cuya respuesta no está en la imagen.

La línea diagonal que forma la proa de la barcaza acompañada de sombras muy intensas incita a iniciar el recorrido para dirigirnos luego hacia la cabeza de las dos mujeres y recorrer las vestiduras que las unifica, su mirada fuera del cuadro nos lleva a buscar en las olas del mar encrespadas, luego a la quietud de mar infinito y finalmente en las nubes, lo que sus ojos ven: Luego desengañados, volvemos a la imagen a seguir buscando lo que nunca sabremos.

Sabemos que es un fotograma de una película donde los personajes centrales están conscientes de su presencia y fueron contratados para estar ahí, por ello es una fotografía que no es espontánea, son parte de una escenografía, de una teatralización para la cual están posando. La imagen aquí analizada es un recorte de un espacio amplio y abierto, el paisaje mexicano, del cual solo se muestra una parte, un corte, una parte de una secuencia de imágenes que le continúan, y eso enfatiza la cortada en vivo del que habla Phillip Debois, pero este corte está tintado por la teatralidad y la artificialidad, aunque la naturaleza no posa, y los personajes no son actores, sino indígenas con una existencia real, vestidos con ropas reales, por lo que sirven como testigos de una realidad.

Este espacio representado es un espacio abierto, con diversos planos visuales descritos bella y nítidamente lo que ayuda a que el espectador se identifique fácilmente con él y le sea fácilmente habitable, quizás hasta reconocible, de fácil lectura. Figueroa facilita esta habitabilidad del espectador al incluir elementos de la cotidianeidad, como una Marina en la costa mexicana, dos indígenas vestidas a la usanza de su raza y una barcaza, todo ello acentúa el tono de la imagen que busca ser una huella de lo real. Todo sería muy natural si no fuera porque se trata de la puesta en escena de una película, donde los modelos posan de manera un tanto natural (en principio no son actores y visten sus ropas habituales). Las marcas de temporalidad solo están dadas por dos elementos; la toma fue hecha por la mañana, entre ocho o diez, por la luz lateral brillante y dura que resalta las texturas del reboso, la arena y el mar y; el hecho de que este fotograma forma parte de una secuencia de miles de tomas que constituyen la película *La Perla*. Con esta imagen, se inicia la película, le siguen una

serie de tres o cuatro cuadros de la misma secuencia y el cinefotógrafo va cortando cada una de ellas, agregando personajes, e insertándolas con las olas del mar encrespadas, como si se tratase de fotografías fijas que van narrando una historia—la secuencialidad narrativa—, de ahí su importancia para este análisis. En este sentido podríamos agregar que en esta fotografía se ‘siente’ el efecto tensivo o expansivo de la duración de la que habla Marzal Felici citando a Santos Zunzunegui: “Se trata de un tiempo indeterminado, indefinido, ‘dando lugar a una especie de *estado estacionario*, que se constituye en una *duratividad continua*, en la que la naturaleza parece autofundarse” (Op. cit, p. 214). Este efecto de duratividad se acentúa no solo por la presencia perene del paisaje, sino por la actitud inamovible de las figuras, como si hubiesen estado paradas por siglos, en la misma pose, con el mismo ropaje, mirando la nada, contemplando el vacío, solo existiendo, y eso petrifica a cualquiera. De aquí podemos, arriesgándonos al equívoco, conectar la imagen con la idea del tiempo subjetivo, esa idea del tiempo subjetivo que supone “una suspensión del fluir temporal”, que Figueroa pretendía evocar al representar al indígena simbólicamente como un ser sin tiempo, inamovible y perene—acentuado por el paisaje también inamovible—con un antes y un después que siempre serán igual.

El nivel enunciativo. El nivel enunciativo se centra en la articulación del punto de vista, en este se circunscribe a una estética preestablecida por Figueroa. En la imagen 1 es menos notoria que en la imagen 3, donde constatamos que el cinefotógrafo había encontrado la fórmula para enfatizar la figura humana realizando tomas en contrapicado. En *Dos mujeres frente al mar*, Figueroa se ha inclinado ligeramente y captura por debajo a los personajes, quienes miran por encima de la línea del horizonte, no hay correspondencia entre la mirada del fotógrafo con la de los personajes retratados. Figueroa ha usado un angular para enfatizar la empatía del espectador, haciéndole sentir cierta cercanía con los personajes retratados, al levantar un poco el ángulo de toma ha disminuido el efecto de distorsión que produce el angular y ha enfatizado la profundidad de campo.

La actitud de los personajes es vital para al interpretar esta imagen, son seres contemplativos y esperan del espectador una actitud similar, es decir que les vean, y en esa mimesis establecer un diálogo; al estar de espaldas se les puede ver y escudriñar sin que la mirada de regreso nos inquiete o nos cuestione, y esto incluye al fotógrafo. Otro elemento que agrega peso a esta actitud es que las dos mujeres indígenas miran al mismo sitio, fuera del cuadro y visten exactamente igual, lo que enfatiza su cualidad; que todos los indígenas o en su mayoría tienen una actitud contemplativa, se visten igual y son pasivos.

El dar la espalda al espectador, además de no establecer diálogo con este, pretende eliminar la presencia del autor, más no su huella, ya que la imagen 1 que analizamos, así como las imágenes 2, 3 y 4 contienen en sí mismas marcas textuales del

cinematógrafo que repetiría como fórmula en casi todas sus cintas fílmicas hasta constituir un punto de vista: tomas en contrapicado, uso del angular y diafragmas cerrados para enfatizar la profundidad de campo amplia, la presencia del paisaje mexicano incluyendo siempre cielos plagados de nubes bien definidas y contrastadas, separación limpia de los planos eliminando todo ruido visual o ‘cosmosmog’, la presencia del indígena como elemento estético o compositivo, no como entes participativos y pensantes. Esto constituiría el saber-hacer del cinematógrafo, su enunciación, una enunciación: “De naturaleza metonímica en la que los signos fotográficos mantienen una relación de contigüidad física con su referente” (*Ibid.*, p. 222).

Relaciones intertextuales. En la serie de las cuatro imágenes del cinematógrafo Gabriel Figueroa que analizamos, confluyen en principio algunas citas literales y una multiplicidad de relaciones intertextuales. En principio podemos reconocer en el fotograma *Dos mujeres frente al mar* relaciones intertextuales con la tradición del paisaje en México y la contribución de Gerardo Murillo, ‘Dr. Atl’ sobre la perspectiva curvilínea. Este género plástico en auge desde finales del siglo XIX valida el entorno físico y lo vuelve emblemático. Para muchos fotógrafos en diversas partes del mundo se convirtió en uno de sus principales motivos y fuente constante de inspiración.

El paisajismo, aunque nacido en Europa, y particularmente en Alemania, en tanto que derivado del romanticismo (que se prolonga en el simbolismo de fines del siglo XIX), marca particularmente, la fotografía en Estados Unidos en el último tercio de dicho siglo, porque corresponde a la ideología—casi diría a la mística impulsada por el gobierno de Washington. Con sus variantes, esta ‘escuela’ se prolonga hasta mediados de 1950, aproximadamente. La exaltación del paisaje virgen tuvo su época de oro con los fotógrafos llamados ‘de la frontera’ y los pintores de la escuela del Río Hudson (Thomas Cole, Frederick E. Church, entre otros), quienes trasladaron la sublimación del paisaje introducida—en la Alemania del romanticismo—por Casper David Friedrich, a los espacios vírgenes de América (Debroise, *op. cit.*, p. 98).

A México llegan prestigiosos fotógrafos enviados por las agencias gubernamentales estadounidenses, francesas y alemanas con fines de investigación y exploración del territorio mexicano. En algunos casos se trataba de indagar los recursos económicos explotables y las posibilidades de expansión comercial, en otros, de mera exploración estética. Con estos fotógrafos llega también la veneración por el paisaje cuyos mejores exponentes son Ansel Adams, Eliot Porter, Paul Strand, quienes llevaron a la sublimación del paisaje con planicies, valles, montañas y mar que se leían como si fuese una poesía lírica cuya máxima elocuencia eran los cielos saturados de nubes, la rendición de tonalidades grises, negros intensos y blancos brillantes y un sinfín de planos en foco perfecto, eso ese traduce también como elementos que caracterizan el purismo fotográfico. Los principales paisajistas que contribuyeron a la configuración de

la tradición paisajista en México son Hugo Brehme, Paul Strand, Edward Weston, en fotografía, y 'Dr. Atl' y José María Velasco en pintura, quienes al retratar el paisaje mexicano conformaron parte de la estética de Figueroa en la rendición de las tonalidades, la profundidad de campo y la sublimación del paisaje como parte de una identidad geográfica.

Exponíamos arriba que una influencia clave en la estética de Figueroa fue la del pintor Gerardo Murillo, apodado 'Dr. Atl' (1875-1964), uno de los fundadores del movimiento artístico mexicano y el 'primer paisajista contemporáneo', creó, según Ramírez Berg: "Una geografía estética de las montañas y los valles de México" (2001, p. 166). Al 'inventar' la pintura mexicana, reconstruía las técnicas estéticas occidentales ya establecidas, las recombinaba y las adecuaba a la experiencia mexicana, esta es una de las maneras en que los artistas mexicanos y latinos, utilizan para crear, la apropiación, la adecuación y la invención.

Ramírez Berg, encuentra que Figueroa al ser influenciado por el 'Dr. Atl' buscaba:

Complementar la perspectiva lineal tradicional o renacentista (el sistema frontal de diseño pictórico que descansa en líneas paralelas convergiendo en un punto de fuga central) tan dominante en la tradición artística occidental con una perspectiva curvilínea, un esquema de representación que enfatizan las formas esféricas en la naturaleza. Según el Dr. Atl esta perspectiva se aproximaba de manera más realista al acto de ver del ojo humano, y tenía la ventaja adicional de 'establecer posibilidades más amplias para una nueva representación de la naturaleza'. Para el 'Dr. Atl', la perspectiva curvilínea era más compleja y, en consecuencia más completa, dedicada como estaba a cubrir todos los planos de la pintura—el frente, el campo medio, y el fondo (pp. 166-167).

Se puede aseverar esta intertextualidad por el prolijo y acentuado uso que hace de las formas curvas en la secuencia de fotogramas que aquí analizamos: el vestuario, las olas del mar, la forma de la proa de la barcaza, las nubes, las montañas, todo el cuadro compositivo está relacionado con la líneas curvadas, es una armonización de formas curvas, una especie de sintonía que en conjunto con las tonalidades grises y las altas luces se antoja un paseo melodioso a través de las imágenes.

Cita Ramírez Berg a Figueroa para confirmar lo que tenemos de evidente: "Agregué la perspectiva curva desarrollada por el 'Dr. Atl', y fui capaz de captar la mayor cantidad de cielos, que es tan hermoso en México" (*Ibíd.*, pp. 166-167). Usaba lentes angulares de 25 mm para dar a las líneas horizontales una ligera curvatura. Combinaba estos lentes y su amplia profundidad de campo con ángulos bajos de la cámara, profundidad de campo amplia y una perspectiva oblicua, en vez de lineal, entonces obliga a que el espectador recorra una línea curva similar a la encontrada en los paisajes del Dr. Atl. (Cfr., *Ibíd.*). Al romper con la perspectiva lineal tiene el potencial de criticar la práctica

cinematográfica dominante a través de modificar o reformular radicalmente la unidad del observador. También abre una fisura en la ideología dominante. El uso que Fernández y Figueroa dieron a la perspectiva oblicua con dos puntos de fuga en películas populares, que millones de mexicanos vieron y disfrutaron representó un rompimiento enorme y creó tal fisura, con ello desafiaron las tradiciones artísticas y la ideología dominante.

La presencia de Paul Strand en México en los años treinta, también es significativa a la hora de examinar las relaciones que establece Figueroa con la estética de este fotógrafo estadounidense, quien al llegar al país da un viraje en su interés sobre las máquinas, la calidad de las superficies y la forma. Voltea a mirar el paisaje mexicano que retrata enfatizando con gran fuerza los cielos, las sombras y las luces. Este interés se refleja también en la película *Redes* (1934), que ya analizamos antes, cuya moderna gramática fotográfica—como director de la misma—, enfatiza el contrapicado, las siluetas a contraluz, primeros planos de manos y rostros, influencias directas en Figueroa y en los fotogramas analizados. Esta película se constituye como un filtro a través del cual se destila la propuesta estética ya ensayada por el binomio Eisenstein/Tissé en ¡Que Viva México! y que se retoma y simplifica:

Hasta convertirla en un Cliché simplista por los fotógrafos de Emilio ‘El Indio’ Fernández y Roberto Galardón, Alex Philips y Gabriel Figueroa. Pero en 1933 es legítimo todavía exaltar los musculosos cuerpos de los pesadores, sus figuras recortadas sobre los cielos intensamente negros (una especie de improbable y eterno atardecer), y yuxtaponer estas imágenes, mediante excesivas contrapicadas, con la forma casi abstracta que dejan las olas en la arena o forman las redes sobre las aguas (Debroise: 2005., p.201).

Si atendemos esta afirmación es factible comprender que en las imágenes de Figueroa coexisten algunas citas textuales de una iconografía ya ensayada por Tissé, Strand, y Romy: profundidad de campo amplia, juegos de luces y sombras duras, contrapicados, el elemento triangular tan común en las imágenes inolvidables del cineasta soviético.

Más ante un posible reduccionismo estético Antonio Rodríguez (2008) nos pide prudencia al sintetizar la asimilación estética del cineasta Figueroa y otros artistas mexicanos influidos por él, advierte que:

Eisenstein se apropia de una iconografía ya preestablecida por otras prácticas que incluso provenían del siglo XIX, ese ranchero frente a las pirámides de Teotihuacán, ese indígena yucateco junto a las ruinas mayas, para hablar del pasado ancestral de donde surgía la raza mexicana, o el estereotipo sobre el ‘buen salvaje’ (la desnudez de las

mujeres de Tehuantepec en medio de la exuberancia selvática). Entonces ¿hasta dónde se podría decir que el cineasta ruso nutrió las construcciones visuales del cine del dúo Fernández-Figueroa? ¿No se debiera seguir hablando aquí de retroalimentación? (p. 268).

Matizando un poco la afirmación anterior podemos ponderar y hacer notar con Rodríguez que tiene razón al afirmar que hubo retroalimentación en Eisenstein, quien ya había leído mucho sobre México y su cultura cuando llegó al país, conocía el trabajo de Anita Brenner en el libro *Idols Behind Altars*, el de Posada y los muralistas. Queda claro que en la intertextualidad, siempre hay un juego de relaciones muy complejas que seguiremos descifrando.

Hay más hallazgos, encontramos cierto juego de relaciones intertextuales con la práctica constructivista, encabezada por Rodchenko, quien estableció una perspectiva novedosa, acentuada en el picado y contrapicado acompañado con formas ascendentes o en fuga. Rodríguez explica que en: “Esto tenía un razonamiento no solo ideológico sino también estético una solución visual que de muchas maneras fue aplicada a una nueva visión en Rusia, y para el caso de México en un cine que se nutrió inusitadamente de ella” (*Ibíd.*, p.258). El constructivismo planteó ‘revolucionar el pensamiento visual’ para desestructurar la mirada tradicional. Al llevarlo a la práctica: “Se comenzaron a dar los escorzos de rostros y cuerpos, primerísimos planos a los objetos, las formas oblicuas o los puntos de fuga que ofrecen un plano dinámico, en evolución. Había una reconsideración sobre los universos visuales” (*ibíd.*, p. 253). En la imagen 3 que analizamos atestiguamos el uso del contrapicado y un primer plano dinámico que se repite en forma y tono en las tres figuras de pie en un segundo plano que en conjunto forma un triángulo con la línea del horizonte, otro elemento del constructivismo. En la película *Flor Silvestre* (1943), Figueroa hace uso del plano constructivista al colocar su cámara en uno de los extremos y hacer la toma en perspectiva cuando un grupo de supuestos revolucionarios iban a fusilar a José Luís, conformando un triángulo dinámico con mucha fuerza expresiva.

El interés por que los cielos tuviesen un gran protagonismo se puede rastrear también entre los hallazgos visuales del pictorialismo. El teórico mexicano José Antonio Rodríguez (2008) ilustra ampliamente esta influencia en Figueroa. Analiza a Alfred Horsley Hinton, para quien: “eliminar los cielos planos y darle un realce a éstos era necesidad *sine qua non* de la fotografía” (p. 241). Menciona también los aportes del teórico norteamericano F.C Tilney, todo un filósofo del pictorialismo, en su libro *The principles of photographic Pictorialism*, dedicó un capítulo entero a abordar el sentido de los cielos. Tilney escribió en 1930: “La mayoría de los fotógrafos pictorialistas fallan al mostrar la marcada diferencia que existe entre la luminosidad natural del cielo y el valor tonal de la tierra. El paisajista promedio ha estado obsesionado, casi un siglo de tradición, en materia de cielos, [esto es] la suma y la sustancia en cómo debe tener

nubes en sus fotografías” (*Ibíd.*, p.242). Para esta corriente el estudio de los cielos se volvió de suma importancia además se interesaba por promover el uso de la perspectiva aérea o lineal que toda imagen debe tener. Esta clase de perspectiva es la que otorga:

Atmósfera y profundidad a la fotografía y da una sugerencia de espacio y distancia en una toma de exterior. Sugiere atmósfera en una foto ya que es provocada por la presencia de partículas invisibles de polvo y humedad en el aire. Por el sentido de la perspectiva aérea podemos hacer que partes distantes de la escena parezcan remotas y obtener una separación de planos satisfactorios. Como los diferentes objetos en un paisaje se ven cada vez mas lejos del ojo, pierden su intensidad de color y su contraste se suaviza. Esto es a causa de la atmósfera” (Arthur Hammond citado por Ramírez p. 243).

Figuerola investigó sobre los efectos de la luz y los asimiló bastante bien, ha testificado que, lo aprendió vía Leonardo Da Vinci que de los pictorialistas, del cual leyó *La luz, la sombra y el color*: “En este libro aprendí”, asegura “la importancia del color en la atmósfera, algo que la gente mira sin tener conciencia de ello. Entonces me preocupé por detectar eso que se interponía entre la cámara y el paisaje. Con filtros de blanco y negro empecé a contrarrestar esa capa de la atmósfera que me molestaba” (De Orellana: 2006, p. 25). Al parecer Figuerola aceptaba sus influencias solo en parte, quizás por falta de autoanálisis o por comodidad. De Sergei Eisenstein y su fotógrafo Edouard Tissé, hasta el final de su carrera no había aceptado públicamente su deuda con éstos rusos, como tampoco lo hizo respecto a las influencias recibidas por el fotógrafo Luís Márquez Romay.

En las imágenes aquí analizadas, Figuerola se acerca también a la plástica mexicana orientada en la construcción del nacionalismo ya iniciado desde la filosofía y la educación por José Vasconcelos. Se perfilan también algunas lecturas intertextuales de la plástica de Guadalupe Posada, J. Clemente Orozco, Diego Rivera, Leopoldo Méndez, y David A. Siqueiros. En principio comparte con ellos el interés por la consolidación de lo nacional evocando el paisaje mexicano, la cultura y las costumbres del país, centrándose en el indígena, su cosmogonía y sus tradiciones. A partir de los ideales filosóficos de Vasconcelos participan artistas, escritores, músicos y teatreros en la cruzada por recuperar y reconocer lo propio del país de lo prehispánico, lo colonial y lo popular, retomando no solo los elementos culturales del país sino asimilando las vanguardias europeas. “Lo mexicano” escribe Rodríguez:

Alcanzó así proporciones descomunales, y complejas en sus interconexiones, sobre todo con el cine. Pero esto antes de que el cine mismo encontrara la veta, ciertamente había sido ya codificado por otros medios: por el muralismo, ni se diga por la



fotografía—a partir de Weston y Modotti, por un lado, y Librado García Smarth por el otro, quien llevó la imagen de lo mexicano hasta la exquisitez pictorialista—y decenas de libros de viajeros que hasta entonces habían divulgado la imagen de un México bucólico, un tanto extraño y exótico, lo cual se quería poético. Por eso cuando el Indio Fernández *todoabarcador* advirtió que ‘solo hay un México, el que yo inventé’, más bien habría que matizar sobre que hubo muchos inventores de este país pero que esto se hubiera dado de manera diferente de no ser por el impulso de la ideología vasconcelista. (266).

Si prestamos atención, en el fotograma *Dos mujeres frente al mar*, y la imagen 2, 3 y 4, lo manifiestan también, las mujeres indígenas van vestidas todas uniformemente con vestidos negros y rallas blancas con rebosos blancos que llegan hasta sus pies y miran inamovibles frente al mar. Estos recursos son extraídos directamente de los murales de J. Clemente Orozco, quien a la vez estuvo influido por el grabador José Guadalupe Posada, el cual representaba al indígena como una masa homogénea símil. En esta representación la comunidad indígena, como en otras películas de la pareja Fernández-Figueroa, funciona como una masa, una identidad colectiva que tiene una conducta homogénea: se visten iguales, actúan en grupo y no de manera individual, son entes colectivos, no individuos. Said (1993) asevera que en estas representaciones:

La comunidad indígena aparece representada como una identidad homogénea, pasiva y carente de voz, al mismo tiempo es concebida por la *conciencia pictórica* como un objeto de contemplación estética. Esta estetización recurre a diversas estrategias de composición empleadas por artistas visuales mexicanos. En varias secuencias, los aldeanos aparecen parados e inmóviles, encuadrados de perfil, formando una línea en perspectiva, en un estilo de composición que hace uso del trabajo del grabador José Guadalupe Posada. Las figuras de las mujeres vistiendo rebosos aluden a la serie de litografías de mujeres enrebozadas del pintor José Clemente Orozco, por ejemplo *Guerra* (1928), donde cuatro mujeres dando la espalda, cubiertas por rebosos y vestidos largos, observan un hombre muerto y una vivienda encendida, o *Soldadera* (1928) y *Mujer mexicana* (1929), que muestran la figura solitaria de una mujer enrebozada [que cubre su cabeza con un manto] (p. 196).

Esta representación del indígena le imprime un aire melancólico, como si fueran viudas tristes que esperan el retorno de un ser querido que quizás no volverá, y contribuyen además a enfatizar y recrear una estetización del indígena que es visto más como un elemento de contemplación estética que como ser unitario y pensante.

Son abundantes los ejemplos del intercambio que se dio entre el cine y la plástica de aquel periodo. Rivera, consideraba que Figueroa había creado el género de los “murales ambulantes”. Siqueiros inscribía el trabajo del cinematógrafo en la búsqueda de nuevas técnicas que liberarían el arte mexicano de los medios tradicionales. Orozco no protestó porque Figueroa, “ladrón honrado”, reprodujera en Flor Silvestre (Emilio Fernández, 1943), la imagen de *El Réquiem* (1928). Los escorzos de Siqueiros y la

‘perspectiva curvilínea’ de Gerardo Murillo ‘Dr. Atl’ se hiciera presente en varias composiciones de Figueroa (Cfr. Aurrecoechea: 2008., p.163). En el caso de la influencia de estos artistas Figueroa siempre se mostró agradecido y reconoció la influencia que sobre su fotografía ejercieron las obras de Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Leopoldo Méndez “maestros míos en el modo de ver a los hombres y las cosas”, ha dicho (*Ibíd.*).

Interpretación global del texto. Desde la segunda década del siglo XX se inicia una cruzada intelectual fructífera en el ámbito de las artes que recorre diversos países en busca de cierta “inspiración” o renovación. Creadores procedentes de diversos países emprendieron la búsqueda de nuevos lenguajes artísticos—en el caso de México—contribuyeron a impulsar un sentido de autoestima nacional y a renovar su lenguaje artístico. La llegada de Hugo Brehme, Edward Weston, Tina Modotti, Anita Brenner, Paul Strand, Eduard Tissé, Sergei Eisenstein, y Henri Cartier-Bresson, al país influyó a la hora de definir el sentido de la mexicanidad, que personas como Gabriel Figueroa asumieron como un legado. El alemán Hugo Brehme en sus viajes por el territorio mexicano retrata al país desde una mirada romántica y bucólica, muy influenciado por el romanticismo alemán. Sus retratos costumbristas, incluyen indios con trajes típicos muy limpios, paisajes exóticos, viviendas ordenadas, una imagen exportable para la venta de tarjetas postales al extranjero.

En los años veinte Edward Weston y Tina Modotti visitan viejas haciendas y sitios arqueológicos del país. Weston compone imágenes casi abstractas, masas compactas de piedra, llenas de simbolismo sobre elementos típicamente mexicanos como el maguey, las pirámides y objetos de la vida cotidiana cuya composición descentrada marca una separación en la representación fotográfica: “Una curiosa analogía entre las formas modernas que se derivan del cubismo y la estilización de la arquitectura y las decoraciones prehispánicas” (Debroise, op. cit., p. 152). Modotti termina haciendo fotografía propagandística del partido comunista, después de haber realizado algunas fotografías abstractas de notable influencia de su maestro Weston. Cartier-Bresson se interesa por el paisaje urbano, fotografía prostitutas, pordioseros y vendedores de mercado en actitudes plácidas de los barrios populares de la ciudad de México. Eisenstein y su fotógrafo Tissé buscan el rostro del pueblo mexicano en sus raíces prehispánicas a través de la creación de un lenguaje que sintetiza las tendencias vanguardistas mexicanas y su propia propuesta estética: figuras recortadas sobre cielos poblados de nubes, contrapicados, profundidad de campo amplia, juegos de luces y sombras, el elemento triangular tan común en las imágenes inolvidables del cineasta soviético, composición de espacios abiertos, y el conocimiento que tenía sobre México a través de las conversaciones con Rivera y los grabados de Posada.

Strand retoma algunas influencias del fotógrafo Tissé como las tomas en contrapicado colocando un primer elemento muy cerca del lente de la cámara un poco

distorsionado y que este se constituye en una especie de guía visual que lleva a varios planos visuales, combina una perspectiva que culmina con unos cielos plagados de nubes borrascosas y contrastadas. Combina felizmente la estética de la fotografía directa, el formalismo de la Bauhaus, y las directas tomas en contrapicado del fotógrafo ruso Tissé y su intención por la exaltación del paisaje mexicano, más agrega un sentido muy personal a la presencia humana y al paisaje natural, le anima, le da vida propia y le respeta.

Figuroa integrará parte de estos discursos visuales sin olvidar su deuda con los idearios nacionalistas de José Vasconcelos, quien animó e impulsó todo arte que se construyera a partir de ideas, sentimientos y personajes de la cultura mexicana. Las películas de Figuroa se inscriben en la mistificación de la cultura mexicana que los muralistas Orozco, Rivera y Siqueiros ya habían iniciado en los muros públicos de diversas instituciones educativas.

En la construcción desde la imagen fija de lo mexicano y en la construcción de este nacionalismo místico, Figuroa se acerca también a la plástica de Posada y Leopoldo Méndez, explica Rodríguez que: “Hay en este impulso que proviene de las doctrinas vasconcelistas una búsqueda para la creación de bienes culturales y la consolidación de lo nacional. Por primera vez—escribe Claude Fell—se reconocen las implicaciones económicas de una política cultural aplicada al máximo nivel, en la medida en que se trata de satisfacer las ‘necesidades estéticas’ de la sociedad mexicana (no solamente las de la ‘alta sociedad’, sino las de la población en general” (*Ibíd.*, p.265).

México vive una cruzada cultural que le permitirá reconocerse y construir un rostro que se inicia desde las culturas prehispánicas y continúa en la colonia, retomando las tradiciones propias con lo que ofrecían las vanguardias europeas tanto desde la distancia como las propuestas que trajeron al país a través del grupo arriba mencionado. Hay en ese proceso hay todo un redescubrimiento del país desde diversos ámbitos, especialmente: “Desde el rescate de lo popular, ahí está la fuerza con que toda una iconografía mexicana repercutió en múltiples representaciones. Ese es el gran marco en el que todas las artes mexicanas crecieron hasta llegar a una cierta identidad propia, que en realidad era una meticulosa construcción sobre la visión de una nación (*Ibíd.*, pp.265-266).

En esa búsqueda del rostro de la nación y su ser ontológico contribuyeron miradas, deseos, imaginarios propios y ajenos. Desde la fotografía y desde la cine, Figuroa exalta la iconografía nacionalista, quizás a solicitud del director Emilio ‘Indio’ Fernández, por lo que plantea Ramírez, que en sus películas: “Los objetos nacionales adquieren una inusitada presencia cuando se les resalta de manera aislada y hasta cuando se les aísla del conflicto que viven sus dueños, ese sombrero ranchero y ese rifle colgado, esa bolsa de yute, esa silla de montar, como naturaleza muerta... Hay mucho del trabajo y la visión personal de Figuroa en la elección por resaltar estos

objetos que apuntan a resaltar algunos objetos característicos de personajes mexicanos” (*Ibíd.*, p. 275).

Esa feliz combinación de mística nacionalista, exaltando los objetos propios de ciertas etnias, el paisaje mexicano, la selección de actores elegidos cuidadosamente por sus finos rasgos faciales que nada tienen que ver con los rostros indígenas, producen un efecto seductor en el espectador. Figueroa buscaba que la imagen funcionara como manifestación del mundo interior de su narrativa. Cada encuadre vibra por su cuidado compositivo: las figuras de perfil colocadas en profundidad, el uso del triángulo como elemento compositivo sólido, el juego de luces y sombras, una amplia gama tonal y espacios abiertos con una gran profundidad de campo, constituye lo que Carlos Monsiváis llama el “triunfo de la alegoría sobre el realismo”, se refiere Monsiváis al privilegio del artificio, el lirismo de la belleza natural que tanto se complace en retratar Figueroa y consigue llevar al espectador a identificarse mediante el goce estético de sus tomas, sabiéndose un mago de la luz y la composición.

Carlos Fuentes (2006) ha dicho respecto al trabajo fotográfico de Figueroa que: “La proyección más extraordinaria de la fotografía, en este sentido, es que no solo da una identidad inmediata a millones de seres que jamás la tuvieron en los largos siglos del anonimato facial de las mayorías; es que esas nuevas identidades fotografiadas cambian nuestra propia identidad porque nos miran” (p.15). Figueroa construyó una realidad sobre una ya existente, una más hermosa, aunque menos creíble, que sigue guiñándonos el ojo cuando le miramos; es bella y es carnívora. Brech, ha dicho que “el simple hecho de reproducir la realidad no dice nada sobre esa realidad [...] Es preciso construir una cosa, algo artificial, fabricado” (citado por Fuentes *en Ibíd.*), también es cierto que a partir de esa fabricación, de ese artificio, somos, al fin, capaces de ver la verdadera realidad, es decir, la realidad creada: el México inventado se torna estéticamente el México real.

Fuentes también ha escrito que la naturaleza de Figueroa es como una hermosa orquídea, “sí”, ha afirmado:

Pero esa flor es carnívora y habría que enumerar miles de miradas turbias, vidriosas, espantadas, arrinconadas, enternecidas, fatales, ciegas, azarosas, asesinas y voluntariosas en el arte de Figueroa, para darnos cuenta de la calidad de ese terror y la fascinación ante lo que se mira y lo que se quiere crear al mirarlo por temor de que si dejamos de hacerlo, siga existiendo con nosotros, y si continuamos mirándolo, nos recupere, nos abrace mortalmente, nos reintegre al mundo de la naturaleza mexicana, tan inmediata, tan recientemente vencida por la piedra y el jardín, por la mano de afuera y el papel sobredorado (*Ibíd.*, p.15).

¿A cuál abrazo mortal se refiere Fuentes en esta acotación? Es la imagen del indígena petrificada mirando al infinito en actitud pasiva y homogénea, representada como

figura estática y folclorizada, como seres impedidos para tomar decisiones y hacer algo, en esta acotación, abre la posibilidad de una correlación entre la inmovilidad estética y la pasividad política como sugiere Isaac, (Op. cit., p. 197). Es la repetición de la fórmula Eisenstein-Tissé-constructivismo ruso-Strand-Rivera, de los cielos mexicanos plagados con nubes turbulentas, de indios con calzones blancos e indias vestidas con falda larga y rebozos vistos desde ángulos novedosos y sugerentemente fotografiados hasta “convertirse por virtud de la repetición, en una pesadilla” como denuncia Salvador Novo (Citado por Ramírez Berg: 2001., p. 172). Es la pesadilla de la repetición que se sucedió en los años cuarenta, cincuenta y sesenta que petrificó la creatividad de muchos creadores mexicanos en ese abrazo mortal al que hace referencia Fuentes.

Hay un legado innegable que ha dejado Figueroa, hizo con la cinematografía lo que otros hicieron desde el grabado, la pintura o la música. Sus imágenes conforman parte del “entramado de apropiaciones, intercambio y reinterpretaciones que formaron la identidad y la cultura visual de los mexicanos del siglo XX (Aurrecoechea: 2008., p. 164)”. Dio una fuerza creativa en el cine y la fotografía sin precedente en el segundo cuarto del siglo XX. Sus imágenes siguen siendo actuales y llenas de fuerza, aun cuando los ímpetus nacionalistas hayan dejado de existir o de tener sentido para el mexicano actual.

Su estética es el resultado de un proceso de resignificación cuyo fenómeno no es endémico de México o Latinoamérica: Gerardo Mosquera ha dicho que “Todas las culturas se ‘roban’ siempre unas a otras, sea desde situaciones de dominio o de subordinación” (2010., p.55). Es un comportamiento que corresponde a los seres vivos y “cuya salud depende de su dinamismo, su capacidad de renovación, y su interacción positiva con el entorno” (*Ibíd.*). Estas inadecuaciones a menudo no son ‘correctas’, advierte Mosquera, pero pueden ser adquiridas sin una comprensión de su puesto y sentido en el otro sistema cultural, y recibir un significado absolutamente distinto en el contexto de la cultura que recibe (*Ibíd.*). Es así como suele funcionar la apropiación intercultural que ha sido una de las formas en que el artista latinoamericano se ha acercado a la creatividad. América latina ha sido el epítome de esos procesos de deconstrucción, debido en gran parte a la relación de identidad-diferencia que mantiene con Occidente, y la especificidad de su historia colonial.

¿Qué queda ante esta realidad? Mosquera propone asumir la resignificación, la transgresión y la fragmentación como una estrategia de sobrevivencia que permitirá desde la ‘inautenticidad’, la de-construcción del ser-siendo del arte en Latinoamérica. Ello significa incorporar en los discursos artísticos a las “minorías” no como elementos estéticos, o como retórica para sugerir una supuesta equidad, sino como parte de una realidad cultural y etnográfica distintiva del subcontinente, y aquí compartimos esa propuesta, reconociendo en la yuxtaposición un rasgo identitario más que una debilidad: “La cultura de América Latina se ha basado en la intertextualidad, con la

contradicción de, por un lado, emular los paradigmas legitimados por los centros de poder simbólicos, y, por otro, de acomplexarnos por nuestra falta de originalidad” (*Ibíd.* p.94).

## Segunda parte

La fotografía *desde* Latinoamérica



### **Tercer capítulo**

**Las ideas antiimperialistas, el triunfo de la  
Revolución cubana, y la práctica fotográfica desde  
el compromiso social.**

*¡Qué cubano nos parece el mundo!*

Ernesto Che Guevara (1958).

En este capítulo se indagará la importancia que han tenido la difusión de las ideas antiimperialistas y el triunfo de la Revolución cubana en la estructuración de una estética autorreferencial, es decir, aquella que se estructura *desde* el contexto histórico, cultural y social. En una segunda parte, se destacará la participación de los fotógrafos cubanos en la demarcación y traslación de una práctica centrada en el nacionalismo esencialista hacia una práctica investida de compromiso social, para culminar en los primeros empujes en la teorización y conceptualización del SER fotográfico *desde* Latinoamérica que se inicia a finales de los años setenta en México y su diseminación por el subcontinente.

## **El imperialismo norteamericano**

Estados Unidos empezó a fraguar su política expansionista y perfilar un nuevo orden en Latinoamérica desde mediados del siglo XIX, lo inició al arrebatárle a México casi la mitad de su territorio en 1845; a este hecho le siguió Filipinas, las islas de Guam, Cuba y Puerto Rico. La reacción latinoamericana ante esta embestida imperialista pudiera compararse con las secuelas derivadas de un terremoto. Esta intempestiva sacudida pronto se propagó e hizo eco en diversos ámbitos: en el orden de las ideas y la literatura reaccionaria en México, José Vasconcelos; José Enrique Rodó en Uruguay; Mariátegui en Perú; Rubén Darío en Nicaragua. Esta eclosión de ideas antiimperialistas diseminadas por estos ideólogos, fermentadas por la expansión de los idearios comunistas y el humanismo vigente en la época, serían la fuente ideológica que impulsaría a Ernesto Guevara a iniciar la lucha armada, como reacción ante las agresiones imperialistas y la desmedida ambición del país del norte, que le llevó a involucrarse en una revolución única y sin parangón en el subcontinente latinoamericano.

En el orden de las artes, la diseminación de las ideas antiimperialistas volcaría a muchos artistas hacia los aspectos sociales, desde una mirada estupefacta pero liberada de las ataduras de los nacionalismos recalcitrantes. Esta circunstancia concreta que resignificaba la cuestión social, se constituye en una fase de transición de suma importancia ya que tenderá el puente que permitirá a las siguientes generaciones de artistas inclinarse hacia sí mismos, desde la práctica, la crítica y la teoría del arte.

Las reacciones motivadas por las primeras revelaciones imperialistas de Estados Unidos de Norteamérica han sido disímiles; algunas veces, se le vio como el enemigo

público número uno, el gran capitalista y devorador de empresas, el saqueador de los principales recursos naturales y el violador de la autonomía de los pueblos. Y otras ocasiones no sin cierta admiración y hasta con respeto, se ha buscado en la mimesis un intento de asimilación de sus hábitos—imitación de su tipo de vivienda o hábitos de alimentación—, la implementación de un modelo económico semejante o su organización política. Incluso hay quienes, secreta o abiertamente, han deseado continuamente algún tipo de alianza, imaginando y regodeándose en las supuestas ventajas y beneficios que esta coalición conllevaría.

El escritor Domingo Faustino Sarmiento, siendo presidente de la Argentina, estaba convencido de que el pueblo norteamericano era un pueblo culto y civilizado. Y en México, ni siquiera la pérdida de gran parte del territorio mermó la fe de los liberales. En 1864, el poeta norteamericano Walt Whitman, sorprendido por la fidelidad y amor de algunos mexicanos hacia la nación norteamericana decía: “¿No es de verdad extraño? México es el único país al que realmente hemos agredido, y ahora es el único que reza por nosotros y por nuestra victoria, con oración genuina” (Krauze, *op.cit.*, p. 45). A ese respecto, los conservadores mexicanos tenían verdaderas razones para orar por Norteamérica, en principio, sus plegarias tenían una intención política: “En ese instante, los conservadores que sustentaban el imperio de Maximiliano de Habsburgo y contaban con el apoyo de Francia y Austria-Hungría, deseaban el triunfo de los confederados. Pero también ideológica: Estados Unidos era la patria universal de las libertades y la democracia” (*ibíd.*).

Esta relación entre latinoamericanos y norteamericanos, dividida no solo por sus fronteras sino por sus principios, ideología, y organización social, ha sido casi desde siempre una relación marcada por la dualidad amor-odio que igual exaltaba al protestantismo, la frugalidad, la educación y el trabajo del pueblo formado por inmigrantes llegados de Inglaterra, Irlanda y otros países europeos, como de recelo y resentimiento ante su ambición de control y poder. Después de la derrota de España frente a los Estados Unidos a fines del siglo XIX por la disputa de Cuba, esta insólita convivencia de afectos y desencuentros pronto comenzó a aclararse y a definirse más por las razones que justificaban la animadversión. Lo mismo liberales mexicanos que latinoamericanos, dejaron de inclinarse ante esta nación. “Fue el momento de quiebre en la historia del pensamiento hispanoamericano. Había que construir una alternativa. No había que *ser como ellos*, y menos *ser ellos*. No bastaba estar *lejos de ellos*, y parecía inútil *acercarse a ellos*. Había que ser radicalmente *distintos a ellos*. Como había previsto Martí, muchos iberoamericanos se negaron a admitir una libertad impuesta por las armas y una independencia convertida en protectorado” (*Ibíd.*, p.47). Se trataba justo de mantener una sana distancia, si había que ser distintos, era necesario buscar alternativas y replantear el paradigma, pues en eso radicaba la conformación de la propia identidad. Estaba claro que no éramos ellos, pero tampoco se pretendía ser como ellos, no había que serlo.

Esa antipatía que en algún momento existió por la organización política y económica norteamericana, escondería también un fundado temor por el siguiente zarpazo. La literatura y las artes darían cuenta del sentimiento de desconfianza y la agitación generada y responderían frente a ello, iniciando así la construcción de un nacionalismo hispanoamericano formado en términos llanamente antiestadounidenses; el *Ariel* de Rodó fundamentó este hispanismo y contribuyó a reconciliar, desde la literatura al menos, a la ‘Madre Patria’ atormentada y sometida por los estadounidenses, con sus hijos todos, reunidos bajo una misma lengua y contra el mismo y terrible adversario. Hemos mencionado en los capítulos anteriores la contribución ideológica de algunos grandes pensadores que en su momento contribuyeron a conformar una idea de nación más clara y definida y los principios de pertenencia e identidad latinoamericana. Rescatamos de nuevo algunos de ellos con el fin de centrar la atención, esta vez, en sus aportes a las ideas antiimperialistas.

La historia de las ideas revolucionarias y antiimperialistas comienza en América Latina con José Martí (1853-1895). Escritor itinerante, hijo de padres españoles, defendió toda su vida mediante el activismo literario de su prosa y la congruencia de su pensamiento y acciones, la independencia de su Cuba natal y de Latinoamérica. Escribió en *Abdala* (1869): “*Con vil esclavitud nos amenaza, audaz nos muestra sus potentes picas. Y nos manda el honor y Dios nos manda, por la Patria morir jantes que verla del bárbaro opresor cobarde esclava!*”. Estas palabras resonarían siempre en sus escritos y conferencias y formarían parte esencial de su ideario en su transitar por el mundo, porque anduvo mucho: España, Nueva York, México, Guatemala, República Dominicana, Venezuela, Uruguay, y más países, proclamándose ciudadano, ya no sólo de Cuba, sino de toda América. Exiliado de su país natal después de estar encarcelado, defiende las ideas liberales, crea revistas, escribe artículos, pugna por una revolución libertaria en Cuba—que sería el antecedente de la Revolución cubana de 1959—, siendo de muchas maneras también el caudillo moral de la Independencia de España a finales del siglo XIX. Para Martí hay cuatro problemas a resolver:

El caudillo cuyo objetivo es el poder, no la libertad...; las formas de independizarse de España; el anexionismo, tanto el norteamericano como el de los propios cubanos, y finalmente la actitud de los Estados Unidos con respecto a la isla. Martí se ve obligado a discutir, analizar y mediar entre varias fuerzas que chocan entre sí. Los cubanos—sabía muy bien—enfrentaban un imperio español burocrático, avejentado y despótico, en cuyo orden no eran ciudadanos sino súbditos” (Krauze, op. cit., p. 32).

No hay ilusión alguna, Martí sabía, no intuía lo que pasaría con la isla de entrar Estados Unidos en su defensa. Algunos cubanos acomodados apoyaban la idea de una posible anexión de Cuba, les entusiasmaba la idea de multiplicar el valor de sus tierras y tener así un modo de vida a la americana; otros, la mayoría, rechazarían este acto

considerado como una agresión imperialista. Advertido del peligro eminente que representaba los Estados Unidos, aunque vivió en esta nación por varios años, escribía: *“Lo que casi me ha sacado la tierra de los pies es el peligro en que veo mi tierra de ir cayendo poco a poco en manos que la han de ahogar”*. Y no solo Cuba debía sentir esa pena, *“también los pueblos del mismo origen y composición del mío”* (Ibíd., p. 33).

El escritor y poeta nicaragüense Rubén Darío, viajero por gusto propio, que a diferencia de Martí, vivió gran parte de su vida en Europa donde, con dedicación renovó el lenguaje poético de las letras hispánicas, cultivó una poesía bella y culta que abrió puertas literarias entre España y Latinoamérica. A pesar de que la búsqueda de Darío se dirigiera a revolucionar el lenguaje poético más que trastocar las condiciones sociales de Latinoamérica, se pronunció en contra del sentido materialista y dominador del mundo sajón, en especial el norteamericano. El 20 de mayo de 1898 publica en *El Tiempo de Buenos Aires* un artículo titulado *El Triunfo de Calibán* que inicia con la siguiente alegoría a Roosevelt:

*Eres los Estados Unidos.  
Eres el futuro invasor,  
de la América ingenua que tiene sangre indígena,  
que aún reza a Jesucristo y aún habla español.*

En este artículo el poeta nicaragüense plantea la necesidad de unir la raza latina frente a la potencia imperialista del enemigo común, encarnado en *Calibán*: Los Estados Unidos de Norteamérica. Decía: *“No, no puedo, no quiero estar de parte de esos búfalos de dientes de plata, enemigos míos, son los aborrecedores de la sangre latina, son los bárbaros. Así se estremece hoy todo noble corazón, así protesta todo digno hombre que algo conserve de la leche de la loba”*, ellos, los: *“Yankees, en sus abrumadoras ciudades de hierro y piedra”*.

El Cono Sur leía afanosamente al *Ariel* de José Enrique Rodó (1900), escrito por este uruguayo taciturno muy influido por los clásicos latinos y españoles, quien se dedicó a cultivar lo que el mismo llamó *la divina religión del pensamiento*. *Ariel* cambió de tal manera la ideológica de hispanoamericanos que en muchas escuelas secundarias de la América hispánica se convirtió en lectura obligada hasta entrados los años setenta, ya que desde este texto se solidifica una postura que contrapone dos identidades bien diferenciadas: la de latinos y sajones, como espíritus disímbolos, con estilos de vida y formas de convivencia contrapuestas, aunque ambos sean herederos de la antigua civilización grecorromana son, en esencia, opuestos: humanismo-nórdico-protestante versus humanismo-latino-católico; trabajo-ahorro-culto a la industrialización-mercantilismo versus contemplación estética-generosidad-

sentimiento de solidaridad; es decir, la cultura del 'tener' contra la cultura del 'ser'. Podemos asegurar que fue la escritura y publicación del *Ariel* de Rodó lo que sembraría el antiamericanismo ideológico en América Latina, el cual fecundaría con más fuerza en el Cono Sur, entre Argentina y Uruguay, países muy influidos por la literatura francesa, la filosofía y política, y una suerte de confrontación con la cultura norteamericana, vista como ruda y antisocial. El texto estaba dirigido a la juventud latinoamericana con una intención muy clara; en principio, inculcar un sentido de pertenencia al subcontinente, y contra la posible expansión del 'positivismo' irracional norteamericano.

Para el año 1901 *Ariel* se encuentra en las librerías de Santo Domingo y Venezuela, en 1905 en Cuba, y en 1908 en México, lo que nos hace deducir la influencia que tuvo en los escritos de Vasconcelos, en especial en su búsqueda por la salvación estética y cultural del país, y del positivismo visto como religión del progreso. De las ideas expuestas en *Ariel* se desprendieron dos vertientes. En principio: La idea de la superioridad de la cultura latina sobre el materialismo del Calibán del norte, del cual casi de manera natural deriva un antiyanquismo. En segundo lugar, la idea de la juventud como fuerza de la patria y, por lo tanto la necesidad de la educación como recurso indispensable para alcanzar la altura ideal.

De la primera vertiente se va a desprender toda una corriente literaria encabezada por Rubén Darío, Pedro Henríquez Ureña, Manuel Ugarte y José Vasconcelos, quienes ponían cierto énfasis, más en la aceptación del pasado español, la educación y la religión, que en cuestiones ideológicas y políticas. En el cono Sur, la publicación de *Ariel* tiene un acento más radical con Alfredo Palacios (1880-1965), hombre de estado, diputado socialista que llevó al cabo reformas liberales y defendía sobremanera a los pobres. Como un socialista moderado se convertiría en una de las figuras que influenciarían el pensamiento ideológico del Che Guevara e inspiración de su madre, Celia de la Serna. Manuel Ugarte (1875-1951). Escritor, diplomático y político socialista argentino, se caracterizó por su postura radicalmente anti *yanqui*, en especial después de haber leído a Rodó. En 1901 publica un artículo titulado *El peligro yanqui* donde se percibe su aversión a la nación norteamericana, y a la vez hace un reclamo a la anexión del territorio mexicano. Viajó como delegado del socialismo argentino en la Segunda Internacional donde conoce a Lenin y a Rosa Luxemburgo, entre otros. Realiza giras por Latinoamérica entre 1912 y 1914 impartiendo conferencias y actos públicos donde proclama las ideas socialistas y la hermandad entre naciones de habla hispana, y se dedica también a advertir del peligro que representan los norteamericanos, ideas que se pueden leer en el texto *El porvenir de la América Latina* (1911).

La segunda vertiente que se derivaría de la lectura de *Ariel*, "es una reacción espiritual al Destino Manifiesto" sentencia Krauze, ya que las teorías europeas hasta entonces en boga tanto en la historia como en la política: "Asumían que las grandes naciones desarrolladas terminarían por absorber a los países atrasados. En eso veían la marcha

civilizatoria" (*Ibíd.*, p. 57). Cuando Estados Unidos de Norteamérica entabló la guerra anexionista contra México, Marx y Engels la asumieron como parte de este avance natural hacia la civilización de un país poderoso contra uno débil, por ello su reacción fue un tanto de indiferencia, además el anexionismo se vivía en Europa como parte habitual del devenir de toda nación desarrollada.

En México, los principios anti-estadounidenses los sembraría José Vasconcelos, intelectual comprometido con la educación, la cultura y la filosofía, quien creía firmemente que los pueblos latinoamericanos serían liberados de la opresión y de sus condiciones de miseria a partir de la implementación de sistemas educativos eficaces, centrados en el rescate de las culturas prehispánicas, la filosofía y las ciencias exactas. En el trasfondo de sus ideales encontramos cierto aire de conflicto civilizatorio entre angloamericanos y latinoamericanos, a quienes consideraba que no solamente eran personas diferentes, sino civilizaciones opuestas. En una de sus obras más influyentes, *Bolivarismo y Monroísmo* (1934), Vasconcelos concibe la diferencia entre Estados Unidos y los países hispanoamericanos como un argumento civilizatorio. Comienza su libro afirmando: "Llamaremos bolivarismo al ideal hispanoamericano de crear una federación con todos los pueblos de cultura española. Llamaremos monroísmo al ideal anglosajón de incorporar las veinte naciones hispánicas al Imperio nórdico, mediante la política del panamericanismo" (Vasconcelos, 1934:15). En este texto, Vasconcelos demanda la unidad de Hispanoamérica frente a la influencia norteamericana e inglesa en el subcontinente. Religión, geografía e identidad se ven amenazados por: "El monroísmo [que] se nos revela en ella como una serpiente que constriñe el cuerpo aletargado de Hispanoamérica" (*Ibíd.*).

En sus escritos: "Logra la más acabada formulación del proyecto arielista (que contempla elementos como la reivindicación de lo hispano-latino, la oposición a la invasión sajona, la exaltación de lo cultural-espiritual más que lo tecnológico), en términos sociales concebidos como tarea de un pueblo o una raza que incluye en esta latinidad elementos indígenas, campesinos, etc." (Devés: 2003, p. 100).

Las ambigüedades reunidas en el concepto de raza forzaron a Vasconcelos a buscar su significado en el pasado, donde pudiera encontrar los componentes de una civilización distintiva y afirmarlos en el presente. Para él, México es percibido como el espacio en el que todos estos componentes se fusionaron y de cuya mezcla emergería una nueva y gran sociedad. La condición para que esto ocurriera era resistir a la absorción del Coloso del Norte, con sus espurias logias masónicas, sus sectas protestantes y su insípida blancura. (Cfr. Vasconcelos: 1934, op. cit., p. 15). Vasconcelos formula ideas que paulatinamente van haciéndose hegemónicas en la mentalidad latinoamericana ya que integran a los grupos antaño ignorados como indígenas y campesinos. Esta manifestación de lo social es una de las implicaciones que más han trascendido en la conformación del pensamiento latinoamericanista.



Otro pensador latinoamericano, peruano de nacimiento—ya citado en el capítulo anterior—José Carlos Mariátegui, vino a divulgar, desde una postura ideológica comunista, un sentimiento antiimperialista en el subcontinente. A través de la revista *Amauta* se difundieron sus ideas y los principios en que se fundamentaría el comunismo. También era un excelente orador y a través de sus lecturas se pronunció por implementar el socialismo en Latinoamérica. En una conferencia del Partido Comunista Peruano expresa una de las principales tesis para lograr derrocar al imperialismo: "La revolución latinoamericana, será nada más y nada menos que una etapa, una fase de la revolución mundial. Será simple y puramente, la revolución socialista. A esta palabra, agregad, según los casos, todos los adjetivos que queráis: 'antiimperialista', 'agrarista', 'nacionalista-revolucionaria'. Resumiendo estas ideas conjeturamos que el socialismo los supone, los antecede, los abarca a todos", y añadirá: "No queremos, ciertamente, que el socialismo sea en América calco y copia. Debe ser creación heroica. Tenemos que dar vida, con nuestra propia realidad, en nuestro propio lenguaje, al socialismo indo-americano" (Mariátegui: 1928, s/p), y repetirá esta tesis en la Primera Conferencia Comunista Latinoamericana, en Buenos Aires, en 1929: "Somos antiimperialistas porque somos marxistas, porque somos revolucionarios, porque oponemos al capitalismo el socialismo como sistema antagónico, llamado a sucederlo, porque en la lucha contra los imperialistas extranjeros cumplimos nuestros deberes de solidaridad con las masa revolucionarias de Europa" (Mariátegui, 1929, s/p).

Mariátegui puede ser leído como un trasunto de Marx latinoamericano que objetiviza el pensamiento indigenista-nacionalista de Vasconcelos y el hispanoamericanismo de Rodó, en postulados marxistas que entendían a la clase obrera como eje rector de un movimiento liberador. En su viaje a Europa no solo establece contactos con escritores y militantes comunistas, sino que también importa al continente lecturas e interpretaciones de Lenin y Rosa Luxemburgo, Gandhi, Benedetto Croce, y del socialista Antonio Gramsci. En este viaje se convirtió: "En un marxista romántico, siempre pendiente de que la realidad no se redujera a conformarse bajo esquemas, descreyendo en el supuesto destino ineluctable de la historia. Su marxismo queda teñido de espiritualidad, pero no de ensueños, sino de una noción básica del hegelianismo, según la cual la historia y la transformación del mundo son, de suyo, un proceso de la voluntad y el espíritu (Krauze, *op. cit.*, p. 115). Este pensador personifica al tipo de intelectual latinoamericano que urgido por una necesidad de combatir las desigualdades sociales, tuvo que viajar al extranjero para importar ideas y principios teóricos que fortalecieran sus incipientes lecturas sobre el comunismo. Si Europa combinaba felizmente las ideas de Gramsci, el liberal Croce, Marx y Freud, un país pobre como Perú, sin una clase obrera consolidada y sin instituciones que les representaran, la resonancia de la ideología comunista se antoja fuera de lugar y de contexto. Mariátegui lo sabe, por ello opta más por una ideología nacionalista combinada con un socialismo moderado.

La revista *Amauta*, conjuga y fermenta diversas ideologías que estaban ya dispersas en el continente, en ella se pueden encontrar principios de un comunismo espiritualizado y humanista; una contrapuesta postura entre la modernidad y la preservación de la cultura indígena; una búsqueda filosófica entre la occidentalización y la tradición y un fuerte rechazo al imperialismo. Sus ideas antiimperialistas y su deseo de implantar un socialismo indígena lo llevan a afirmar que: “La más avanzada organización comunista, primitiva, que registra la historia, es la incaica” (Mariátegui: 1929, *op. cit. s/p*). Para él, el Perú incásico es el poder civilizado más avanzado que conforma un estado comunista. Sus ideas tuvieron repercusiones perdurables en el pensamiento revolucionario de América latina y sus resonancias trascienden hasta fechas más recientes, las encontramos lo mismo en el ideario de Ernesto Che Guevara que en las palabras del Subcomandante Marcos en Chiapas, quien decía que: “La fuerza de los revolucionarios no está en su ciencia, está en su fe, en su pasión, en su voluntad. Es una fuerza religiosa, mística, espiritual. Es la fuerza del mito” (Krauze, *op. cit.*, p. 128). Ernesto Guevara sería quien mejor personificaría con su vida y su muerte esa mítica espiritual a que se refería Mariátegui.

## **Ernesto Che Guevara y el triunfo de la Revolución cubana**

Ernesto Guevara de la Serna, nació el 14 de junio de 1928 en Rosario, Argentina en una familia acomodada. Su madre Celia de la Serna provenía de ancestros virreinales y el padre Ernesto Guevara Lynch procedía de estirpes españolas e irlandesas. La familia, en especial la madre, simpatizaba con los ideales de izquierda. Admiraba a aquellos personajes que estaban a favor de las clases desprotegidas, tal es el caso del abogado Alfredo Palacios quien en su bufete se podía leer que no cobraba a los pobres. Más la fortuna mermó a finales de 1929 y la familia tuvo que mudarse a Córdoba para que el clima ayudase a Ernesto, a sanar el asma que padecería toda su vida y que tuvo que ser tratada con complicados tratamientos que siempre acompañó con lecturas de sus favoritos: Julio Verne, Jack London, Stevenson, entre otros. También jugaba golf y rugby. Eligió estudiar la profesión de médico y aunque terminó la carrera de medicina, le entusiasmaba más leer libros como *Humanismo burgués y humanismo proletario*, de Erasmo a Romain Rolland, de Aníbal Ponce, uno de los pensadores que más influyó en sus ideales revolucionarios:

Ponce afirmaba que es responsabilidad del socialismo la ‘construcción de una nueva subjetividad’, y predicó la necesidad de concebir el socialismo y al comunismo como una construcción permanente de ‘una nueva cultura y un hombre completo, íntegro, no desgarrado ni mutilado, un hombre absolutamente nuevo’. Esta idea entusiasta de renovación individual debía articularse con la otra parte del impulso: la necesidad de conocer, de expandir los horizontes y hacerse de la experiencia de nuestra América (*Ibíd.*, p. 322).

Guevara, inició su recorrido, ya no ficticio a través de la literatura, sino real, en motocicleta y buques de carga y así conoció entre 1951-1952, Argentina, Chile, Perú y Colombia. Ya graduado de médico (1953), emprende una nueva travesía por Bolivia, donde conoció el impacto de la revolución de 1952; Guatemala, donde fue testigo del derrocamiento de Jacobo Arbenz; Costa Rica, y México. En su camino tomaba notas de las impresiones que tenía durante la visita a distintas ciudades. Visitaba leprosorios y hospitales y buscaba en esos sitios, confortar y aliviar los sufrimientos que aquejaban a las personas enfermas; también creyó que era posible terminar con el dolor humano que el pueblo padecía, atacando lo que para él era el origen y la explicación de toda la pobreza y la desigualdad en América Latina: el desarrollo del capitalismo.

En uno de esos viajes llega al Perú, mientras visitaba una clínica de leprosos, conoce al doctor Hugo Pesce, fundador del Partido Comunista Peruano y amigo íntimo de Mariátegui. A través de este doctor tiene un primer acercamiento a los escritos de Mariátegui, le interesó sobremanera el interés y especial acercamiento a los indígenas, a la propiedad comunitaria y a la raza como promesa civilizatoria. Esta visita resultó ser una de las más trascendentes para Guevara. Sorprende que siendo médico, y habiendo realizado un viaje con el propósito de convertirse en un gran alergólogo, las anotaciones y referencias que aparecen en su diario sean de tipo político e ideológico más que de interés médico. Aunado a sus estudios de medicina, también lee afanosamente bibliografía marxista, convenciéndose de que la verdadera y más terrible enfermedad a ser erradicada no era de tipo clínico, sino una enfermedad social, causada por los *gringos*, como llamaba despectivamente a los norteamericanos y su opulento sistema devastador.

Llega a la ciudad de México como exiliado político, ahí trabaja como fotógrafo deportivo durante los Juegos Panamericanos y como médico alergista, conoce 'al hombre que lo fija'; Fidel Castro, el hombre que, según declarara en una entrevista hecha por el periodista argentino Jorge Ricardo Masetti: "Le me impresionó como un hombre", decía: "Las cosas más imposibles eran las que encaraba y resolvía. Tenía una fe excepcional en que una vez que saliese hacia Cuba, iba a llegar. Que una vez llegado iba a pelear. Y que peleando, iba a ganar. Compartí su optimismo. Había que hacer, que luchar, que concretar y dejar de llorar" (1958, p. 29). Con Castro parte a Cuba a hacer la revolución guerrillera en el pequeño buque el *Granma* el 25 de noviembre de 1956, iniciando así un movimiento revolucionario sin precedentes en Latinoamérica.

El Che buscaba aquellas bases ideológicas que pudieran ofrecer un sustento a sus ideales de liberación de la opresión del sistema capitalista y su mordaz manifestación imperialista. Por ello retoma algunos elementos ético-marxistas, teniendo como principios la humanidad en tanto que valor universal, el individuo y la nación y el proletariado mundial. Es en este tono, en el que habla del amor de los pueblos, del amor de la humanidad, de los sentimientos de generosidad sin los cuales: "Es

imposible pensar en un revolucionario auténtico" (Guevara, citado en Löwy: 2011., p. 59), y cuya esencia está luminosamente expresada por esta exigencia que formulaba frente a los jóvenes comunistas: "Plantearse siempre los grandes problemas de la humanidad como si fueran problemas propios" (*Ibíd.*).

Había descubierto el marxismo antes de haber leído a Mariátegui en Guatemala, en 1954 cuando, por influjo de su primera mujer, Hilda, entró en contacto con estas ideas. Según el testimonio del cubano Mario Dalmau, que le conoció en Guatemala por esa época, el Che había leído ya toda una biblioteca marxista y tenía un pensamiento marxista muy claro. Este descubrimiento no fue para él una simple operación intelectual y bibliográfica, sino también el fruto de una *experiencia vivida* muy concreta: la de la miseria y la opresión de las masas latinoamericanas, que pudo constatar en el curso de sus viajes a través de los campos del continente. Por otra parte, es probable que la formación marxista-leninista de su pensamiento haya sido definitivamente cristalizada por este acontecimiento revelador que impondrá su sello a toda una generación de latinoamericanos: la invasión de Guatemala por los mercenarios de Castillo Armas en 1954 (Cfr. Löwy, p. 49).

Para Guevara, el marxismo auténtico no excluye el humanismo: lo incorpora como uno de los elementos necesarios de su propia visión del mundo. Es en tanto que humanismo, como el Che subraya la originalidad y la importancia de la revolución cubana, que ha tratado de construir, aseguraba que: "Un sistema marxista, socialista, coherente, o aproximadamente coherente, en el que hemos colocado al hombre en el centro, en el que se habla del individuo, de la persona y de la importancia que ésta tiene como factor esencial de la revolución" (Citado en *Ibíd.*, p. 51). Es sabido que Fidel definía en 1959 la revolución cubana como una revolución *humanista*. Con el paso de la revolución al socialismo y la adhesión de Fidel al marxismo-leninismo (1960-61), ese humanismo no quedó simplemente abolido, sino negado-conservado-sobrepasado por el nuevo humanismo marxista de los revolucionarios cubanos.

El Che soñaba, como todos los grandes revolucionarios, de Rousseau a Lenin, en cambiar no sólo 'el mundo', sino también 'al hombre'. La revolución, para estos ideólogos, no era únicamente una transformación de las estructuras sociales, de las instituciones, del régimen; era además una profunda, radical y turbadora transformación de los *hombres*, de su conciencia, de sus costumbres, valores y hábitos, de sus relaciones sociales. Una revolución sólo es auténtica cuando es capaz de crear este hombre nuevo (*Ibíd.*, p. 56). El pensamiento de Guevara se inscribe en esta estirpe intelectual. Para él también, la tarea suprema y última de la revolución era crear un hombre nuevo, un hombre comunista, negación dialéctica del individuo de la sociedad capitalista.

Como podemos deducir, cuando el Che Guevara llega a Cuba en 1956, ya era un ideólogo con principios claros sobre las acciones que deberían llevarse a cabo para cumplimentar las exigencias de una revolución social y antiimperialista. Desde la Sierra

Maestra, decidió junto con Castro, encabezar una insurrección prevista para toda Latinoamérica que la emancipara del imperialismo, mediante la práctica revolucionaria. Ahí pronto se destaca por su liderazgo nato, su valentía y dedicación a la revolución. Se entrena como comandante militar en una disciplina férrea, de igual manera adiestra a los guerrilleros a su cargo. Carlos Franqui dice: “Objetivamente, el Che se hizo solo. Con su talento, su voluntad y su audacia...El Che convirtió a los enfermos con armas rotas, en la segunda guerrilla de la Sierra. Hizo las primeras bajadas al llano. Creó el primer territorio libre...Y aunque no era un sentimental, no olvidaba que el soldado era un ser humano” (citado por Krauze, *op. cit.*, p. 328).

El Che veía en el campesinado o guajiros cubanos, aquella fuerza motriz que propiciaría el inicio de la revolución y que terminaría derrocando al poder representado en el dictador Fulgencio Batista. “El Che”, dice Krauze: “Propenso siempre a imaginar una teoría general a partir de su experiencia personal, extraerá sus ideas sobre el papel del campesinado en la revolución. Teoría tan novedosa como equivocada porque, desde los tiempos del populismo ruso del siglo XIX, la experiencia mundial probaría que los campesinos no comparten los ideales de los universitarios urbanos” (*Ibid.*, p. 329).

Esta creencia, posteriormente se le revelaría como ineficaz y poco realista, ya que si bien en la revolución cubana esto fue una excepción y en algún momento los campesinos fueron su principal motor, no hay que olvidar que eran muy pocos, en su mayoría fueron soldados ciudadanos los que engrosaron las filas de la guerrilla. Y fue precisamente la equivocada idea de que el triunfo de la revolución se debía a la participación de los campesinos, lo que posteriormente le costaría la vida.

La toma del poder y posterior triunfo de la revolución cubana ‘revolucionó’ y ‘transformó’ a toda Latinoamérica, incluyendo por supuesto, al propio Che. Se creyó que a partir de este triunfo no solo Cuba sería más próspera, justa y libre, sino que ese espíritu libertario podía extenderse a todo el subcontinente latinoamericano. El Che, como siempre un poco más adelantado que todos, incluyendo el propio Castro, estaba convencido de que el estado socialista era superior a cualquier otro, basaba este supuesto en la experiencia soviética, que le parecía era considerablemente mejor que el mundo occidental, y confiaba en el supuesto apoyo incondicional de la URSS para llevar al cabo su proyecto revolucionario.

Al iniciar el año 1961, los Estados Unidos con John F. Kennedy en la presidencia, invaden Cuba y desembarcan en Playa Girón. Fidel Castro a la cabeza de un ejército fuerte y organizado vence a los invasores en tan sólo tres días, situación que reaviva la confianza en el gobierno revolucionario y permite su fortalecimiento, al mismo tiempo que es contemplado con admiración en toda Latinoamérica, cuyo entusiasmo se suma al del pueblo cubano; nunca antes ningún país latinoamericano se había organizado de tal modo, con coraje y decisión contra el gran potentado del norte.

El reconocimiento del triunfo de la guerrilla cubana se extendió por todo el continente y más allá de sus fronteras, con muchas consecuencias estéticas e ideológicas que analizaremos más adelante, aunque lo que más atrae la atención, fueron los cambios que se derivaron de ella. En vez de potenciar el prestigio revolucionario alcanzado, Cuba se vio disminuida en muchos aspectos. En principio, los anhelados proyectos de transformación que el Che Guevara había imaginado, nunca se consolidaron tal y como él los planteó, no solo por problemas técnicos y administrativos, sino también por razones laborales.

Fidel Castro, mucho más práctico y menos idealista que el Che, cuando éste desapareció del escenario político en 1965, dijo a los obreros—según lo narra Thomas—: “No podemos elegir métodos idealistas que conciban al hombre guiado solo por el deber, porque en la realidad no es así [...] sería absurdo esperar que las grandes masas que se ganan la vida cortando caña hagan el máximo esfuerzo solo porque se les diga que es su deber. Eso sería idealista” (Citado en *Ibíd.*, p. 338). Ya desde estas frases podemos percibir un distanciamiento entre Guevara y Castro que se agudizarían sin posibilidad de rescisión.

Incapaz de quedarse en una oficina organizando papeles o asistiendo a reuniones con altos mandatarios, el Che tenía la firme convicción que el resto del mundo demandaba de la experiencia y espíritu revolucionario que había demostrado apenas en Cuba. Nada parecía menguar su voluntad y volvería a soñar con horizontes nuevos para América Latina. Por ello apoyó a varios grupos revolucionarios en América Latina y participó en el fallido intento de plantar un foco revolucionario en su natal Argentina. Este fracaso de la guerrilla en Argentina fue un desacierto del Che por haber elegido a Masetti, un hombre con poca capacidad para cumplir la misión, para liderar un grupo de guerrilleros, este desacierto le costó la vida Masetti y tira por la borda el sueño de conformar un grupo guerrillero en su propio país.

En su tentativa de extender el establecimiento del socialismo en Latinoamérica, dos años después de despedirse de Cuba, quiso continuar lo que entendía como un proceso inacabado de guerrilla latinoamericana, y decide ir a Bolivia. Al frente de un pequeño grupo pretendió poner en práctica su teoría según la cual: “No era necesario esperar a que las condiciones sociales produjeran una insurrección popular, sino que podía ser la propia acción armada la que creara las condiciones para que se desencadenara un movimiento revolucionario” (Guevara, 1963).

Guevara no tuvo el apoyo esperado por el Partido Comunista de Bolivia para diseminar los focos guerrilleros en el país, y quizás pocos o ningún otro hubiese respondido a sus demandas. Ello se explica en gran parte, debido a las fracturas internas del Partido Comunista boliviano, que compartía con casi todos los partidos comunistas latinoamericanos, divididos entre el sometimiento a los acuerdos de la Internacional Comunista y las necesidades de cada país. La mayoría de miembros afiliados a los partidos comunistas eran intelectuales o estudiantes y algunos otros, obreros y

campesinos, por ello el planteamiento de una guerrilla en Bolivia conformada por campesinos, como quizás pudo haber sucedido con cualquier otro país latinoamericano, era muy complicado. Ya lo había comprobado en Argentina y el Congo, de ahí que la idea del suicidio político del Che, que plantea Krauze no parece desacertada.

Dado que el Che se había convertido en un símbolo para los jóvenes en todo el mundo, los militares bolivianos, con ayuda táctica de la CIA, quisieron destruir el mito revolucionario, asesinándole para después exponer su cadáver, difundir las imágenes como prueba indiscutible de su muerte y enterrarlo en secreto. Sin embargo, su desaparición física no habría de significar el final de su obra, al margen del manejo mercadotécnico de su imagen descontextualizada en camisas, posters, botones, llaveros, arte-objeto, kitsch, o en el brazo derecho de Diego Armando Maradona, la influencia de su pensamiento habría de trascender hacia un futuro distante, insospechado, precisamente por lo que su figura encarna y al parecer seguirá representando para muchas generaciones desde finales de los sesenta hasta la fecha. Generaciones nuevas siguen arrebatados por este personaje cuyo rostro llega a personificar los ideales de libertad, la lucha por una utopía revolucionaria, la búsqueda de una especie de ‘guerrero espiritual’, la rebeldía contra el *statu quo*; de tal manera que su vida se ha convertido en una especie de ‘historia sagrada’, cuyos adeptos encuentran en ella, una inspiración y una guía para quienes buscan cierto sentido de trascendencia y de verdad.

La vida, el martirio, —para compararle intencionalmente con la iconología religiosa y la religiosidad de los pueblos latinoamericanos—, la muerte y los actos del Che forman ya parte de la historia de los pueblos latinoamericanos. Con su vida y desde luego también con su muerte ha dado sentido, a través de sus ideas, sus libros, y su diario a aquellos hijos y nietos del *Ariel* de Rodó, de la raza cósmica de Vasconcelos y de los revolucionarios comunistas de Mariátegui, que encuentran en el Che un personaje tangible, real, y no aquel inventado desde la literatura o la filosofía.

Si su vida y sus actos tuvieron eco en varias generaciones de latinoamericanos y si su ‘voz’ se sigue escuchando, es porque su diagnóstico sobre el continente estaba fundamentado en una realidad evidente. La situación de sobre explotación de los recursos naturales, la miseria e injusticia del subcontinente era ya inviable e intolerable no solo para Cuba, convertida en el prostíbulo del los Estados Unidos, sino para todo el subcontinente. El Che creía sin embargo, que si Cuba había logrado salir de esta situación de sobre-explotación también podrían hacerlo el resto de países oprimidos, sea latinoamericano o no. En su artículo *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965), escribe que: “Cuba era la vanguardia de América y debe hacer sacrificios porque ocupa el lugar de avanzada, porque indica a las masas de América Latina el camino de la libertad plena” (Guevara: 1965, .s/p). Si prometía una solución para derrocar al capitalismo imperialista, esta no era fácil de lograr, sentenciaba:



Sabemos que hay sacrificios delante nuestro y que debemos pagar un precio por el hecho heroico de constituir una vanguardia como nación. Nosotros, dirigentes, sabemos que tenemos que pagar un precio por tener derecho a decir que estamos a la cabeza del pueblo que está a la cabeza de América. Todos y cada uno de nosotros paga puntualmente su cuota de sacrificio, conscientes de recibir el premio en la satisfacción del deber cumplido, conscientes de avanzar con todos hacia el hombre nuevo que se vislumbra en el horizonte (*Ibíd.*).

El Che personifica la idea del 'heroísmo', del 'hombre nuevo', el 'hombre sacrificado' y el que en conjunto, conformarían el ideal del guerrillero y del hombre que construye el futuro, aún a costa de su propia vida en beneficio de la mayoría. Se intuyen también las figuras del mesías-hombre de partido, el guerrillero, y la masa, los tres entes que en perfecta comunión llevarían al cabo su misión transformadora. Es *Ariel* embestido de la figura del guerrillero; es la raza cósmica que se enaltece en su sangre mestiza; es el revolucionario que lucha contra el imperialismo y busca trastocar la realidad mediante la acción, 'es pasar de lo abstracto a lo concreto' según aprende de Mariátegui y de Carlos Marx, pero también es el humanista que lucha no para sí, sino por una vocación humanitaria en aras de construir al 'hombre completo e integral' que plantea Ponce.

El Che contribuyó a construir esta idea del sacrificio e inmolación en pro de la mayoría y por el cambio en las condiciones de existencia de las masas, construyó al hombre-mesías-revolucionario con su propio ejemplo. Con su vida inaugura no solo una filosofía de la acción revolucionaria, sino que invita a seguirle e imitarle, ya que, "el individuo de nuestro país [Cuba] sabe que la época gloriosa que le toca vivir es de sacrificios" (*Ibíd.*) y muchas veces de muerte. Régis Debray, amigo cercano y escritor ha dicho que: "El Che concebía la muerte, sobre todo la suya en Bolivia, como un ritual de renacimiento" (*Ibíd.*). Su vida y su muerte subsuman la vida del revolucionario; intelectual, libre, sacrificado, humanitario, un rebelde que debe incitar a la conversión revolucionaria del resto del mundo.

Tras su muerte, uno, dos, tres mil Ches salieron a imitarlo...En la práctica, la opción inspirada por el Che desembocó en la derrota de los guerrilleros a manos de ejércitos salvajemente represivos. Generaciones de jóvenes se perdieron en las calles y las selvas de América Latina. Y, atrapados entre ambos extremos violentos (los poseídos y los militares), los pueblos muchas veces sufrieron hambre, enfermedad y muerte o terminaron por emigrar. Eran los amados, idealizados, sagrados sujetos de la redención, pero nadie los había consultado sobre la vía mejor para lograrlo (*Ibíd.*, p. 357).

Inmediatamente después del triunfo de la Revolución Cubana se crearon y difundieron diversas organizaciones político-militares por toda América Latina:

Estas organizaciones se caracterizan principalmente por adherirse a 'la lucha armada' y por su afinidad ideológica casi universal con Cuba y Fidel Castro. Además, todas ellas

tendieron a hacer de los Estados Unidos su enemigo principal. A partir de 1959, el tópico clave que dividió a la nueva izquierda político-militar fue el modo en que los dos componentes ya existentes—comunistas y nacionalistas-populares—responderían al impacto de la revolución Cubana y a las nuevas organizaciones, tácticas y teorías a las que daría luz (Castañeda: 1995, p. 27).

Es sabido que no fueron Fidel Castro y los cubanos los que inventaron la lucha armada en América Latina o en el Caribe. En la región imperaba una larga tradición de tomar las armas que data del siglo XIX y se prolonga hasta la víspera de la Revolución Cubana. Los que forjaron esta historia de luchas, fueron los nacionalistas, los liberales radicales y, en ocasiones los marxistas. Martí, Mella y Guiterras en la propia Cuba; Villa y Zapata en México por supuesto; Sandino en Nicaragua; en cierto modo Farabundo Martí en El Salvador; los levantamientos campesinos colombianos; José Figueras en Costa Rica; innumerables intentos de insurrección en República Dominicana.

### **La ideología del guerrillero-mesías se propaga**

Analizaremos enseguida cómo se expande la lucha antiimperialista que inicia con el triunfo de la Revolución cubana y que no culmina hasta que los sandinistas perdieron las elecciones, treinta años después de aquella fecha, y como la muerte del Che Guevara intensificó la idea de revolución en la mayoría de países latinoamericanos; ello para fundamentar las ideologías que sustentaron una estética que centró su atención en la sociedad y los movimientos sociales en casi toda América Latina.

A lo largo de los setentas, empezando con las guerrillas venezolanas y de la República Dominicana, el continente entero presenció el surgimiento de ‘focos’ armados o pequeños grupos de militares en la sierra o en la selva, consecuencia lógica e ineluctable de la adopción de la Revolución Cubana y sus principios. No se trataba tanto de que los cubanos exportaran la revolución o apoyaran las actividades de esos grupos en otros países. Más bien, su contribución al surgimiento de ‘focos’ se centraba en una cuestión de ideología y de ejemplo—aunque se tienen noticias de que en algunos casos sí hubo financiamiento y apoyo táctico a las guerrillas—. Si Fidel, el Che y Raúl habían derrocado a la dictadura de Batista gracias a la acción armada de un grupo de militares audaces inicialmente minúsculo, la reproducción del intento era posible y hasta inevitable. La autoridad moral y el prestigio de Castro, junto con la fascinación que ejercía sobre la totalidad de los cuadros intelectuales o políticos latinoamericanos que visitaron la Habana en aquellos primeros años de ímpetu revolucionario, resultaron ser la exportación ideológica más importante de la isla. Tal fue la influencia de Cuba y su Revolución que la izquierda en su conjunto—los partidos comunistas, los intelectuales, las organizaciones sindicales y otros caudillos populistas—se convirtió a

la línea cubana y se dividió en pro cubanos y todos los demás—ortodoxos, comunistas, pro soviéticos, defensores de los gobiernos locales, y partidarios de la noción de una alianza con la “burguesía nacional”.

La ideología que conforma los brotes guerrilleros en los países latinoamericanos que analizaremos enseguida es de origen marxista-leninista—concretamente la versión del marxismo doctrinario de Lenin—, el cual contempla el derrocamiento revolucionario del sistema capitalista encabezado por un gobierno o partido de vanguardia seguido por el establecimiento de la dictadura del proletariado. Para los que comandaban estos movimientos, la revolución y el socialismo solo eran dos fases de esta lucha, siendo el marxismo la parte integral que proporciona una teoría revolucionaria, una especie de programa a seguir desde la teoría. Las lecturas de Marx y después de Lenin fueron las que proporcionaron el programa ideológico de los héroes revolucionarios, Gramsci recibió menos atención, y Trotsky, el primer revolucionario triunfante de Rusia y fundador del Ejército Rojo, fue prácticamente ignorado. Los cubanos extendieron la visión de Gramsci y Trotsky como renegados, ellos mismos habían caído bajo la influencia de la versión oficial rusa del pensamiento revolucionario. La ideología marxista-leninista, los escritos del Che Guevara sobre las estrategias guerrilleras, su récord personal en el combate de guerrilla, y su heroica muerte, junto con sus cualidades de voluntad, coraje, auto-sacrificio y dedicación absoluta a la revolución—aunado a sus propios héroes como Farabundo Martí y Sandino—fueron los principios sobre los que se fundan los movimientos que a continuación se describen.

Colombia fue uno de los primeros países en contar con una guerrilla armada en Latinoamérica, diez años antes del triunfo de la Revolución Cubana en 1949. El nombre de Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército Popular (FARC-EP) —autoproclamadas marxistas-leninistas—, se le otorgaría en 1964 y tienen influencia en las regiones fronterizas de Brasil, Ecuador, Perú y Venezuela. Sus acciones consisten en guerrillas y combate regular convencional así como técnicas terroristas, asesinato de civiles, miembros del gobierno y militares, secuestro con fines políticos o de extorsión, atentados con bombas o cilindros de gas, y actos que han provocado desplazamientos forzados de civiles, violando así los Derechos Humanos Internacionales. En comunicados oficiales a la opinión pública, las FARC han hecho saber que su objetivo es acabar con las desigualdades sociales, políticas y económicas, bloquear la intervención militar y de capitales estadounidenses en Colombia, mediante el establecimiento de un Estado marxista-leninista y bolivariano, que ha sido desestimado por el gobierno, debido a que se ha visto involucrado en negocios considerados ilegales como el robo, extorsión, secuestro y tráfico de armas y droga. En la actualidad, diezmadas pero todavía activas, las FARC se encuentran en las listas de grupos terroristas de Estados Unidos, Canadá, la Unión Europea y el propio gobierno colombiano. Cuenta todavía con unos seis mil efectivos. El sumario de atrocidades

cometidas por este grupo ha provocado un fuerte rechazo del pueblo colombiano y la condena internacional.

En Chile se crea el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Es una organización política con ideología de izquierda, que nace para representar a la clase obrera y aquellos que se sentían oprimidos, con el fin de buscar la emancipación nacional, tal como expresa la declaración de principios aprobada en el congreso fundacional realizado el 15 de agosto de 1965 en Santiago de Chile. Basados en estos principios y movidos por un análisis político social de carácter marxista-leninista, en el cual queda clara la existencia y confrontación de las clases, desarrolla sus actuaciones en búsqueda de la derrota de la clase explotadora y la consecución de una sociedad sin clases pasando por un periodo socialista. La dignidad del hombre se ha convertido en una de sus principales demandas. Conciben la dignidad como un componente vital incompatible con la acumulación de la riqueza en manos de unos pocos. El MIR forma parte del Movimiento de los Pueblos Unidos por Nuestra América, junto con partidos progresistas de izquierda de otros países latinoamericanos como el MAS boliviano, el FMLN salvadoreño, el FSLN nicaragüense o el MLN de Uruguay.

En 1961 se crea el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en Nicaragua, una organización política de izquierda, de tendencia socialdemócrata creada por Carlos Fonseca Amador, Santos López y Silvio Mayorga. Nació originalmente como Frente de Liberación Nacional, FLN (imitando al Frente de Liberación de Argelia que emergió de la lucha anticolonialista de esa nación africana) e impulsado por el ejemplo de la Revolución Cubana, posteriormente, 1979, se transformó en partido político. Se proclamó seguidor del movimiento emprendido por el líder nicaragüense Augusto César Sandino. El FSLN lideró la lucha armada contra la dictadura de la familia Somoza a partir de su establecimiento, pasando por varios períodos; desde muchas acciones armadas y políticas, hasta su casi desaparición a principios de los años setenta. En 1974 inicia un proceso de actividades armadas que tienen su punto máximo hacia mediados de 1978 y llevan al triunfo revolucionario de 1979. La Revolución Popular Sandinista y permitió la entrada y ascenso al poder de los revolucionarios en Managua el 19 de julio de aquel año y por ende, el derrocamiento de la dictadura de Anastasio Somoza Debayle. Informa Kruijt que: “A partir de 1990, el FSLN participó en todas las elecciones presidenciales, consiguiendo siempre un resultado estable del 30 al 35% del electorado nacional, y conquistando casi siempre importantes puestos en alcaldías municipales, Daniel Ortega asumió la conducción del partido, sobreviviendo todos los intentos de oposición y eliminando toda competencia...y ganó las elecciones presidenciales de 2006 con el 38% de los votos” (2009: p. 281).

Asegura Jorge Castañeda que: “Argentina siempre ha importado y exportado revolucionarios, desde José de San Martín, hasta Ernesto Che Guevara” (Op. cit., p.15). Estos han sabido combinar, como pocos, el exilio, la revolución y el viaje. La ideología

de izquierda, sustentada por teóricos franceses, ha tenido una influencia desproporcionada—y raras veces constructiva—en el universo latinoamericano. Montoneros fue una organización guerrillera argentina que se identificaba con la izquierda peronista y que desarrolló la lucha armada entre 1970 y 1979, aunque su período de máximo poder se extendió hasta 1976. Este grupo armado surgió entre los sectores de la clase media con tintes nacionalistas-izquierdistas que buscaban darle al país el sitio que le correspondía en el escenario mundial y que Perón prometía, en vista del fracaso de la clase dirigente y de la burguesía. Montoneros ha sido el grupo que más impacto ha provocado en la historia contemporánea Argentina. Lo conformaban militares provenientes de familias de clase media, con experiencia política ligada al nacionalismo católico o grupos de extrema derecha, la mayoría de ellos eran estudiantes universitarios. Asevera García que:

Desde el punto de vista antropológico Montoneros podrían ser vistos como la expresión más genuina del proceso de ‘peronización’ que los clase media vivieron en el umbral de los 70...En un principio se limitó a buscar la demolición del gobierno militar, pero que progresivamente ambicionó una profunda transformación del sistema. En este contexto los jóvenes fundadores de montoneros tuvieron la habilidad de situarse en el interior del movimiento peronista, reclamando para ellos el título de ‘juventud peronista’. Además se autoconfirieron el militante papel de soldados de Perón (1994, p.77).

Su relativo éxito en la población joven de tendencia radical se debió a que sus planteamientos eran simples y pragmáticos: construir una ‘patria socialista’ y terminar con la opresión imperialista, e incluso el final del capitalismo. García asegura que: “El proyecto de Perón para la Argentina de 1973, no era en absoluto la revolución socialista, como pretendía la izquierda de su movimiento. Lo que él buscaba era cierta unidad nacional, un acuerdo nacional en el mundo del trabajo y crecimiento económico. Aunque su llamado a la juventud, siempre fue invitándoles al radicalismo usando como ejemplo a Cuba, Vietnam y China” (*Ibíd.*, p. 81).

Otro intento fallido de guerrilla argentina fue la que encabezó, entre otros, el periodista argentino Jorge Ricardo Masetti Blanco, también conocido como “Comandante Segundo” y posteriormente solo “Segundo”. Durante la Revolución cubana fue el corresponsal de noticias que cubrió las acciones de la guerrilla y realizó varias entrevistas a Fidel Castro y a Ernesto Che Guevara, con éste último entabló una estrecha relación de la cual surgió justamente la idea de encabezar una guerrilla en Argentina, la primera guerrilla guevarista que actuara en el país y en el continente. En 1961 renunció a Prensa Latina, fundada por él, y con entusiasmo vehemente participó en la defensa de Playa Girón en la invasión de Bahía de Cochinos, en ese mismo año. Con la idea de exportar la Revolución Cubana al exterior se marcha a luchar por la

Guerra de Independencia de Argelia. En 1962 el Che Guevara y Masetti instalan un foco guerrillero al norte de Argentina, en Salta, con un grupo de 30 hombres mayoritariamente argentinos y unos pocos experimentados cubanos, adoptando el nombre de Ejército Guerrillero del Pueblo (EGP), con el Che como comandante primero y Masetti como segundo comandante. La falta de experiencia de Masetti en la organización de una guerrilla y la casi nula asesoría del Che, llevó al movimiento a su exterminación a cargo de las fuerzas de seguridad, sin haber cumplido su objetivo; instalar un foco guerrillero en Argentina con la pretendida ilusión de que por acción natural se irían sumando adeptos, nada de esto pasó.

En Perú surgió una organización guerrillera a finales de los sesenta cuyo nombre oficial es Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso (PCP-SL) de tendencia marxista-leninista-maoísta. El nombre es un homenaje que hace la organización al fundador del Partido Comunista Peruano y difusor de marxismo indigenista en Latinoamérica, José Carlos Mariátegui, quién publicara en una portada del periódico la siguiente máxima “el marxismo-leninismo abrirá el sendero luminoso hacia la revolución”, esta frase se convertiría en el grito de lucha del entonces profesor de filosofía Abimael Guzmán (referido por sus seguidores con el seudónimo de *Presidente Gonzalo*), cuyas enseñanzas crearon los fundamentos para la doctrina maoísta de sus militantes. Sendero Luminoso, fue una organización que se separó del Partido Comunista del Perú Bandera Roja, que, a su vez, se escindió del original Partido Comunista Peruano y que es una derivación del Partido Socialista del Perú, fundado por José Carlos Mariátegui en 1928.

Su influencia se extendió a Lima y otras regiones del interior del país, en especial en el Valle del Alto Huallaga y la Amazonía. La organización, contrariamente a las expectativas de muchos analistas, fue capaz de desarrollar una base de apoyo en zonas urbanas, principalmente en Lima, ciudad que albergaba a una tercera parte del país. Castañeda señala que:

La expansión de Sendero Luminoso al Alto Huallaga en los primeros meses, de 1987 y la posterior consolidación del grupo en la región del cultivo de hoja de coca más importante del mundo, implicaba que Sendero había resuelto el dilema de todos los movimientos guerrilleros latinoamericanos: cómo financiar una batalla por el poder cara y prolongada. La solución (rentable, firme e inmediata) consistió en cobrar por la “protección” a los traficantes y a los productores de coca y exigirles el equivalente a impuestos y derechos aduanales. La justificación ideológica que da Sendero a este vínculo con la droga es obvia y elegante en su simplicidad y lógica extrema (p. 144).

Es sabido que el cultivo de la coca es una de las principales fuentes de abastecimiento de los campesinos de la zona de Alto Huallaga, es su medio de subsistencia, el comandante Tomas explica cuál es la posición de Sendero Luminoso a este respecto

“Nosotros no estamos en contra del cultivo de la coca porque significaría estar en contra del campesinado ¿Quién transforma la coca? ¿Quién consume la coca? Si podemos evitar el consumo de coca en nuestro país, para nosotros el problema está resuelto. Los imperialistas enloquecen, pero nosotros no tenemos razón alguna para ayudarlos en su lucha porque ellos son nuestros enemigos” (Castañeda citando Entrevista con el comandante Tomas, publicada en el cotidiano de Sendero, *El diario*, p. 144).

Sendero Luminoso no surge como una reacción ante la opresión indígena, como el caso del Frente Zapatista de Liberación nacional en México, sino como una organización mestiza donde la mayoría son excluidos de cualquier participación pública o en el poder, por lo que busca en principio, el reconocimiento y los espacios de participación democrática, la lucha contra el imperialismo y sus manipulaciones políticas, quizás por este programa tan amplio ha logrado consolidar su influencia más allá de los grupos campesinos, en las ciudades más importantes del país.

Aun cuando analistas han descartado la posibilidad de que Sendero se convierta en una fuerza política que lleve su organización al gobierno, hasta ahora es el último movimiento que proclama abiertamente su lealtad al marxismo-leninismo-maoísmo y que no se avergüenza de plantearse el objetivo de una revolución comunista antiimperialista. “Sendero es en este sentido, un remanente moroso de una época que ya pasó”, señala con cierto sarcasmo Castañeda, pero siendo realistas, estos grupos parecen haberse quedado en “un tiempo en el que la revolución todavía parecía posible tanto para los intelectuales que fundaron organizaciones similares en los sesentas y en los setentas, como para las masas que se unieron a ellos. El grado de violencia y sacrificio, aunado al ascetismo existencial, a las certezas ideológicas y a la consiguiente coherencia que Sendero conserva hasta el día de hoy, son características obsoletas en América Latina” (*Ibid.*, p. 151-152).

En el Salvador se crea el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN), fundado el 10 de octubre de 1980 por las Fuerzas Populares de Liberación Farabundo Martí (FPL), el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), la Resistencia Nacional (RN) y el Partido Comunista Salvadoreño (PCS). El FMLN tomó su nombre del dirigente comunista Agustín Farabundo Martí (fusilado en el levantamiento campesino de 1932), uno de los organizadores de la insurrección campesina e indígena de 1932. El levantamiento fue controlado por la Guardia Nacional, organismo de represión interna creado en 1912, bajo el gobierno del general Maximiliano Hernández Martínez. Durante las operaciones de represión, miles de campesinos e indígenas fueron fusilados.

La primera acción del FMLN fue el lanzamiento, el 10 de enero de 1981, de una ofensiva en contra del gobierno salvadoreño, conformado por la llamada Junta Revolucionaria de Gobierno, una alianza de militares y civiles que duró de octubre de



1979 hasta principios de 1982. La ofensiva fracasó y, aunque junto con ella desapareció el auge de la lucha de masas que vivía el país, el FMLN se fortaleció militarmente y condujo la guerra, desde el lado de la izquierda, hasta la firma de los Acuerdos de Paz de enero de 1992, cuando se concretiza la iniciativa de 1985 de transformar el FMLN en partido político. Después de la firma de dichos acuerdos de paz en los cuales se unía la izquierda política guerrillera y la no guerrillera, se constituye oficialmente como partido político. En 1994, el FMLN participó en las elecciones presidenciales con Rubén Zamora como candidato a la presidencia. Aún cuando: “Entre 1994 y 2006, el FMLN mantuvo su posición de primer partido de la oposición, perdiendo las elecciones presidenciales pero conquistando las elecciones de alcaldes en las principales municipalidades...ninguno de los grupos escindidos consiguió un éxito electoral de importancia” apunta Kruijt (p. 277).

El primero de enero de 1994, México amanece el año nuevo con la noticia de que una insurrección armada indígena de los Altos de Chiapas había tomado varias cabeceras municipales, encabezada por el Sub Comandante Marcos, el mismo día en que entraba en vigor el Tratado de libre Comercio entre México, estados Unidos y Canadá. Patentizando la secular marginación y pobreza y discriminación que viven las comunidades indígenas del país. El llamado Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), como en el caso de Montoneros en Argentina y el M-19 en Colombia, con carácter reformista, no se planteaba la toma del poder, ni el derrocamiento por la vía armada, si no la utilización de sus armas para ayudar a quienes carecían de ellas con el fin de lograr la democracia en el país. Estos movimientos emanan de las abismales desigualdades latinoamericanas: sociales, étnicas, regionales de género y generacionales.

El Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) es una organización político-militar, cuyo mando tiene por nombre Comité Clandestino Revolucionario Indígena-Comandancia General (CCRI-CG) del EZLN, derivado de su composición mayoritariamente indígena. Se crea para generar canales legales de participación política cerrada y la formación de organizaciones armadas para lograr el derrocamiento de un régimen que desde su punto de vista es autoritario, además de mejorar las condiciones de vida de la población mexicana. Su lucha, a la que se puede dar un seguimiento de la mano de sus seis declaraciones políticas, se puede expresar con tres planteamientos mínimos que van de lo local a lo global: la defensa de derechos colectivos e individuales negados históricamente a los pueblos indígenas mexicanos; la construcción de un nuevo modelo de nación que incluya a la democracia, la libertad y la justicia como principios fundamentales de una nueva forma de hacer política; crear una red de resistencias y rebeldías para la humanidad y contra el neoliberalismo.

La constitución de focos guerrilleros en Latinoamérica tuvo poca o nula participación de los partidos comunistas, quienes casi por unanimidad, se negaron a participar en estas aventuras armadas. Mantuvieron su solidaridad con la Revolución Cubana, viajaron sin parar a la Habana, a veces hasta firmaron manifiestos y llamamientos a la lucha armada, pero nunca trascendieron de boca hacia afuera. En la mayoría de los casos, las organizaciones comunistas ignoraron a los grupos armados y colaboraron con los regímenes de turno, negando a los guerrilleros suministro, dinero, armas o contactos internacionales; incluso a veces, los atacaron abiertamente.

Castañeda, es contundente al referirse a los “focos” de la guerrilla latinoamericana y la participación de la izquierda, “La guerra ha terminado”, indica:

Y el bloque socialista se derrumbó. Los Estados Unidos y el capitalismo triunfaron. Y quizás en ninguna parte ese triunfo se antoja tan claro y contundente como en América Latina. Nunca antes la democracia representativa, la economía de libre mercado y las efusiones oportunistas o sinceras de sentimientos pronorteamericanos habían poblado con tal persistencia el paisaje de una región donde antaño hombre y mujeres del mundo entero depositaron su fe revolucionaria en otro ideario, a partir de otra victoria: la Revolución cubana. Hoy los países de esa misma región los gobierna tecnócratas o empresarios conservadores y fanáticos de Estados Unidos, casi todos llevados al poder—hecho insólito en el continente—por medio del voto...El empeño estadounidense de combatir a una izquierda activa, influyente y amenazante culminó con un éxito indiscutible: dicha izquierda fue derrotada sin cuartel ni clemencia” (*Op. cit.* p. 9).

## La fotografía cubana

El año 1959 marcaría un antes y un después no solo para Cuba, sino también para América Latina en su totalidad, la fotografía no escaparía a este influjo, no solo en la naturaleza de los temas tratados, sino también por la insistencia de los mismos fotógrafos en ver a la fotografía latinoamericana como una entidad diferenciadora, idea conformada, indudablemente desde los coloquios, exposiciones y foros de discusión. La novedad es que se inicia una reflexión teórica imparable de la fotografía y lo fotográfico, que como intentaremos probar, inicia por diversos fenómenos, entre ellos por la impronta de la Revolución Cubana y los Coloquios y Bienales donde se discute ampliamente sobre lo que define a la fotografía Latinoamericana.

Aunque se hará un breve periplo por la historia de la fotografía cubana, interesa en particular enfatizar esta fecha porque a partir de entonces se abandonan temáticas prevalecientes como el retrato, los paisajes, las costumbres de la isla y la arquitectura desde una intención exótica, folclórica o nacionalista. El cambio que nos interesa enfatizar es el que se da cuando se integran el discurso visual con el discurso ideológico para construir otro; el identitario.

Si prestamos atención a la historia de la fotografía cubana, esta se inició casi a la par del descubrimiento francés del siglo XIX. Con diferencia de ochenta y un días, el *Diario de La Habana* da a conocer en primera página el descubrimiento de revelar con vapor de mercurio las sales de plata yodadas que denominó: “Medio para fijar imágenes”. Una de las primeras imágenes de que se tiene conocimiento, *La Plaza de Armas*, se publicó el 5 de abril de 1840 en el diario *Noticioso y Lucero de la Habana*. La enorme cantidad de imágenes que registraron la vibrante energía de la isla, vaticina el futuro de este medio a través de la mirada exótica y primitivista de fotógrafos extranjeros y continuada por los fotógrafos nacionales.

Los paisajistas y luego retratistas como William Draper, George Washington Halsey, R.W. Hoit y Osbert Loomis fueron los primeros en establecer en la isla el negocio del retrato y las vistas. Estos primeros fotógrafos norteamericanos, en su mayoría, fueron discípulos de François Gouraud que daban a sus retratos, cierta apacible dignidad al estilo neoclásico. Otros artistas significativos que podemos mencionar son Esteban Mestre Aulet, Charles Fredrick y Francisco Serrano Romy, algunos de los cuales alternaban su oficio con el de pintor, dibujante y joyero. Entre los primeros fotógrafos naturales que se anuncian en la ciudad de La Habana podemos mencionar a Santiago Arteaga, quien aprendió el oficio de fotógrafo en París, aunque la mayoría de fotógrafos, como en otras partes del mundo, aprenderían la técnica en varias fases hasta llegar al dominio total de los procesos técnicos y químicos.

En 1868 se realiza la primera exposición fotográfica en los terrenos del Campo de Marte, un recinto ferial y de espectáculos muy concurrido. “Alfredo Pereira Taveira establece el primer taller de fotograbado en Cuba, en 1881. Poco después aparecen los

primeros clichés de *Spencer & Co.*” (De la Uz, p. 41). Esto permitió que la fotografía fuera insertándose poco a poco en la prensa: “Aunque su uso no se generaliza hasta principios de los años noventa. El siguiente año comienza la edición de una Boletín Fotográfico de carácter eminentemente técnico...En su primer número publica un interesante resumen de los procesos que se utilizaban, entre ellos los de colodión y gelatina seca, que ‘constituyen la última novedad y último perfeccionamiento’” (*Ibíd.*). En este boletín se publica también cómo lograr hacer retratos de colores y fotografías nocturnas con luz de gas, toda una novedad, estos apuntes tienen la intención de hacer notar la importancia que se le dio a la difusión de los procesos técnicos, una de las características que distinguirían a los fotógrafos cubanos ya desde finales del siglo XIX.

Hay un momento en la historia de la fotografía cubana que es importante asentar en esta breve travesía, se trata de la disputa de la isla por los Estados Unidos y España ocurrida en 1898, cuando se hacen una serie de fotografías con la intención de crear un imaginario del pueblo cubano que fuera congruente con el momento de lucha. Algunas imágenes representaban a la: “España guerrera protegiendo a Cuba; muchachas envueltas en la bandera española y cubana o un bigotudo liberando a Cuba de un feroz español; en todas estas alegorías Cuba siempre aparece como una niña que necesita de la protección de un tutor, bien la protección de España, bien la ayuda de los norteamericanos, ya que no puede valerse por sí misma” (*Ibíd.*, p. 44). Desde la fotografía se aspira que el espectador logre vincularse con el momento histórico que está viviendo desde el abandono y desprotección, pero también el de la ambivalencia, España se muestra a veces como protector, a veces como enemigo; las imágenes fotográficas empiezan a tener en la isla un papel protagónico como medio de información y como medio de construcción de la historia oficial.

Los corresponsales de guerra norteamericanos contaron otra historia que contrasta con las imágenes arriba descritas, las suyas, eran imágenes terribles donde se podían ver los rostros más tristes de la pobreza más extrema en que vivían los *guajiros* cubanos y las pobres familias hacinadas en ciudades como La Habana. Estas imágenes no iban dirigidas al pueblo cubano, la función que cumplían, —como muchas imágenes de la intervención norteamericana en otros países—era preparar al público norteamericano para justificar la intervención en la isla: “En un conflicto que poco les incumbía, y son el ejemplo temprano del uso de la fotografía como propaganda política”, asienta De la Uz (p. 46).

El fotógrafo de origen español, José Gómez de la Carrera se considera uno de los iniciadores del fotoperiodismo en Cuba, considerado uno de los mejores reporteros, hacía además fotografía costumbrista, retratos de familia, fotografía arquitectónica, nocturnas, de guerra y otros temas. Su trabajo multifacético ejemplifica muy bien al fotógrafo finisecular del siglo XIX. Algunas de las imágenes del negro tienen el tinte exótico-primitivista muy bien aprendido de la mirada del extranjero viajero:

aborígenes vestidos a la usanza regional, parados de frente al fotógrafo al pie de un paisaje exótico o una casa desvencijada. Aunque su mayor aporte fue en el fotoperiodismo como reportero de la Guerra Cuba-España-Estados Unidos (1895-1898) en el que sentó las bases de su práctica que perduraría hasta muy entrados los años cincuenta. Al terminar la guerra de Independencia inicia el momento de las galerías; cada estudio empieza construir su propia idea de la patria recién liberada de los españoles, y cada uno interpreta a su manera las alegorías patrióticas. El pueblo quiere imágenes de sus héroes del momento, los generales mambises (rebeldes cubanos independentistas). Los fotógrafos se gozan en hacerles retratos individuales, en grupo, montados a caballo: para el pueblo cubano era una manera de dar forma a sus héroes que habían defendido la patria del invasor, para el soldado era una prueba de sobrevivencia.

El fotoperiodismo se vio beneficiado con los avances técnicos como la cámara de 35 mm (1924) en Alemania, el uso del flash (José Agraz realizó por primera vez tomas nocturnas de boxeo utilizando luz de flash en 1932), y la rapidez de las películas que facilitaban la movilidad y aceleraban los tiempos de revelado y la publicación de las imágenes. Con estos avances se fortalece la práctica foto periodística que se instituirá como una fuerza pujante en la isla con los trabajos de Gonzalo Lobo y Pijuán, Delio Valdés, Rafael Pegudo y Ernesto Ocaña discípulo del español Moisés Hernández Fernández quien fuera en la segunda década del siglo XX, testigo ocular de cuanto acontecimiento surgiera en las seis provincias cubanas. Ocaña registró la rebelión del 26 de julio de 1953 y las acciones sucesivas hasta la caída de Fulgencio Batista.

Aunque predominaba el fotoperiodismo en la isla desde las primeras décadas del siglo XX, Cuba no fue indiferente a los movimientos internacionales en el arte, y la fotografía lo desvela también. Después de la Primera Guerra Mundial se sintió el influjo de dos estilos originados en las escuelas germanas: el movimiento abstracto de la Bauhaus, donde la fotografía fue reconocida como medio de expresión artística, aplicando a carteles, murales y cubiertas de libros, y la Nueva Objetividad, movimiento encabezado por Albert Ranger-Patzsch, que revelaba la belleza factual de los objetos cotidianos sencillos de nuestra vida cotidiana, frecuentemente tratados en primeros planos. Estos dos movimientos europeos tuvieron eco en algunos fotógrafos cubanos como José Manuel Acosta, sin embargo poco fructificaron en la isla, la mayoría respondió con mayor interés a las propuestas llegadas desde Norteamérica representadas en las figuras de Edward J. Steichen y Charles Sheeler: “Quienes prefieren la imagen nítida, sin alterar el efecto de difusión a la cual se le denominó Nueva Escuela Norteamericana o Pictorialismo Norteamericano donde el realismo y la humanidad de la escena social son manifiestos. De tal modo se documentan escenas de la vida cubana con una simplicidad directa que estaba casi olvidada” (*Ibíd.*, p. 17). Resultado de esta influencia se puede observar en las finísimas obras de impecable trabajo técnico de Rafael Blanco, Pablo Wagner, Tomás Agüero, el español Gonzalo Lobo y el húngaro Aladar Hadjú.

Fue José Taibo Palma uno de los precursores del realismo social, con fuerte carga de ideología socialista en la fotografía documental cubana posterior a la Revolución. Este fotógrafo centra su interés en la imagen de denuncia, retrata la dura situación que vivía el país y el desamparo de la gente, su obra se centra en la denuncia social, profundamente documentalista. Dentro de este mismo rubro destaca la obra de Constantino Arias, y Newton Estapé Villa, “cuya obra fluctúa entre lo bello y lo grotesco, usando la anécdota como método para mostrar los altos contrastes sociales. Se destaca la popular fotografía donde retrata al anciano ex presidente Ramón Grau San Martín con una joven bella en traje de baño en la playa que produjo una mofa popular en toda la isla” (*Ibíd.*, p. 18). Estos datos preliminares, proporcionan un marco contextual, aunque breve, que permite comprender en parte, la evolución que tuvo la fotografía antes y después de la Revolución Cubana.

## **El acto fotográfico se renueva**

Fue con el movimiento revolucionario liderado por Fidel Castro y el Che Guevara, que el acto fotográfico se renueva, al presentar una extraordinaria iconografía poco vista con anterioridad donde un grupo de guerrilleros barbudos pasan a ser el centro de interés del fotógrafo nacional y extranjero. Artistas e intelectuales tuvieron que adaptar su labor creativa al nuevo escenario y a los cambios que trajo el surgimiento de un estado socialista en el continente. En Cuba este cambio se vivió intensamente a través de las modificaciones que la nueva política de gobierno imponía y que la nueva realidad exigía. Por principio se puso en marcha la creación de nuevas organizaciones para promover y difundir la producción artística y la exhibición de exposiciones traídas del extranjero, lo que significó un constante flujo de información entre los artistas cubanos y los principales movimientos de vanguardia.

Esta estructura estaba pensada, en un principio, para producir un arte que tenía como finalidad centrarse en la figura de Fidel y los jefes supremos de la Revolución, es decir, se exigía que los artistas revolucionarios: “Deberían ponerse algo por encima de su propio espíritu creador: poner la revolución por encima de todo lo demás y el artista más revolucionario sería aquel que estuviese dispuesto a sacrificar hasta su propia vocación artística por la Revolución” (Palabras a los intelectuales, por Fidel Castro, Junio de 1961). Para asegurar que el artista estuviese enfocado en la Revolución y sus héroes, las disciplinas tradicionales se condicionaron a una producción que estuviese en sintonía precisamente, con los principios de la Revolución: “Bajo este mismo dogma la fotografía pasa a ser, durante casi las dos primeras décadas del proceso revolucionario, un reflejo fiel de los ideales sustentados desde la oficialidad cubana, que sin duda, conocía el poder de persuasión y propagación implícito en el registro fotográfico” (Tejo: 2009, p.25). Supeditada a este oficialismo constreñido, la práctica fotográfica respondió creativamente y con gran entusiasmo, cubriendo las exigencias

del estado por un lado, y buscando la manera de expresarse fuera de este apretado oficialismo; en ambos espacios no faltó creatividad y despliegue de talento.

Los veinte años que se constituyen entre 1960 a 1980 son decisivos en la búsqueda de un proyecto de nación fuerte y consolidada que pudiese contraponerse a la presencia amenazante del imperialismo norteamericano. En ese sentido se puede entender que el estado estuviese interesado en construir una imagen sólida y respetable así como cierta admiración y respeto por sus líderes que llevaron al triunfo la Revolución. Cuando Fidel Castro inaugura en 1984 el Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía en Cuba, queda claro lo que esperaba de la fotografía y la significación que esta ha tenido en su mandato: “Cuanto lamentamos no haber tenido un número de fotografías durante toda nuestra lucha, cuando estábamos en la clandestinidad, antes del Moncada [...] se hubiera podido escribir toda una historia de nuestra Revolución solo con fotografías” (citado en Molina: 2009, p. 66). Esta declaratoria expresa la trascendencia que la fotografía tenía para crear y construir una memoria y una versión histórica del proceso, pero además, “Para soportar un discurso ideológico que difundiría inmediatamente a nivel local e internacional la imagen que del proceso querían transmitir sus dirigentes” (*Ibíd.*). Si la Revolución cubana significó un cambio abrupto en el curso de la historia, sus dirigentes requerían una documentación que registrara dicho cambio. Esto también necesitaba una nuevo enfoque en la manera en que la historia será versionada y relatada. Por el aura de veracidad que ha acompañado a la fotografía, este medio servirá para documentar, construir y convencer sobre los sucesos históricos de esta gesta.

Poco tiempo después de la constitución del estado socialista se proyectaron dos modelos posibles de socialismo; aquel propuesto por Ernesto Guevara, un modelo novedoso y original que se adaptaría a la situación particular de la isla y que suponía un socialismo revolucionario humanista. En este modelo se entendía la práctica artística: “Como un arma con la que concienciar a las masas, como una herramienta generadora de una profunda reflexión que crearía el hombre nuevo: un ser descontaminado de los vicios capitalistas, sin intereses materiales, cargados de humanidad, solidaridad y altruismo” (Tejo, *op. cit.*, p. 29). El tradicional modelo seguido por los soviéticos, al cual Castro se cino casi al pie de la letra, entendía que la igualdad económica serviría de principio elemental sobre el cual se resolverían casi todos los problemas, incluido el cultural. Según este modelo, el arte que mejor describe la realidad del país es el realismo social. Castro, en congruencia con este precepto, instrumentalizó la práctica artística centrada más en la propuesta soviética que en aquella del Che, ya que rechazaba casi todos los proyectos que no centrasen su objetivo en la propaganda antiimperialista y la difusión de la ideología oficial y los logros de la Revolución. “Así mientras el arte occidental convertía su actividad en un fin *per se*, en Cuba se retomaba el rancio concepto del valor ideológico de la obra de arte como única razón que justificaba su existencia. A este respecto, la práctica



fotográfica cubana, desarrollada en esta época supo entender a la perfección las necesidades del gobierno” (*Ibíd.*, p. 30-31).

Desde esta perspectiva el estado revolucionario instrumentó en Cuba una serie de mecanismos institucionales para difundir masivamente una producción fotográfica dirigida a propagar la ideología dominante. El triunfo de la Revolución reactivó de una manera sin precedentes, la utilización del discurso verbal en el espacio público. Del bombardeo publicitario a que estaban sometidos los espacios públicos, se cambió a la propaganda revolucionaria, desplazándola o haciéndola casi desaparecer para ser sustituida por los lemas extraídos del discurso de los líderes de la Revolución: el texto de los *slogans* públicos extendían y reafirmaban el poder y servía a la vez como elemento de persuasión y consenso social, estableciendo cierto diálogo con la realidad.

Entre las acciones más importantes para la difusión de la imagen de la Revolución podemos mencionar la creación de revistas como INRA, en la que trabajaron fotógrafos como Raúl Corrales, Osvaldo Salas, Raúl Martínez y Mario García Joya y el suizo Luc Chessex. Al crear revistas controladas por el estado se consolidaron los mecanismos de propaganda y a la vez se pudo: “Legitimar una estética fotográfica que dependía del valor de verdad de la imagen, de la inmediatez (vale decir, de la relación fluida evento-fotógrafo-imagen-público), de la capacidad de la imagen para involucrar emotivamente al espectador, y de su carácter narrativo” (*Ibíd.* p. 67). Se trataba de estructurar un discurso visual a partir de los elementos contenidos en el discurso verbal de los centros de poder y con las imágenes obtenidas ir estructurando la crónica de los sucesos, y así la historia misma.

El estado revolucionario cubano exigía una fotografía cuyo signo estético pudiese ser usado para validar la realidad, como un referente visual que le representara o bien como abstracción, es el caso de las fotografías simbólicas. La estética emanada desde la ideología que sostenía la Revolución cubana, demandaba como principal objeto de interés al hombre como ente activo y propulsor del cambio, idea que empataba muy bien con los presupuestos del socialismo. Molina ilustra este punto al señalar que: “Los esquemas retóricos más comunes, derivados de esta estética dependían, bien de la actitud del sujeto retratado, que solía presentarse como activo, dinámico gregario y a veces solemne” (*Ibíd.*). Con respecto al sujeto dentro del espacio de la representación este sufre un cambio como “resultado de su actitud hacia la cámara y de su reubicación por la cámara... o bien de la sustitución del sujeto por un texto verbal, forzando la imagen fotográfica a una literalidad redundante, una especie de ‘retórica de la retórica’” (*Ibíd.*).

Con algunas excepciones, la mayoría de fotógrafos que trabajaron en el intervalo de tiempo en que discurre la Revolución Cubana y quizás hasta fines de los años ochenta, dieron más importancia a la imagen como recurso informativo y de propaganda que como medio de difusión artística. Molina asegura que la mayoría de los fotógrafos que trabajaron para la prensa en los años posteriores a la Revolución, no realizaron su

práctica foto periodística en plena conciencia de su rol como productores de imágenes desde una actitud crítica con el medio, ello se puede explicar en gran medida, debido a la falta de estudios especializados y a la nula teorización del medio.

En las fotografías tomadas por los fotorreporteros en los primeros años de lucha militar y política de la Revolución—Raúl Corrales, Alberto Díaz (Korda) y Osvaldo Salas, entre otros—con frecuencia, el centro de interés lo constituyen los personajes heroicas del conflicto, cuyas imágenes están: “Caracterizadas por un sentimiento épico, operístico e incluso cinematográfico, las fotografías producidas por estos artistas tenían como trasfondo una ética del realismo social y el culto a la personalidad que hasta cierto punto era de esperar si consideramos la obra producida en otros Estados socialistas o comunistas” (Write: 2001, p. 131). En este sentido, la producción fotográfica del periodo revolucionario y posrevolucionario se ciñó al modelo seguido por los soviéticos el cual entendía la práctica artística como arma ideológica contra el imperialismo. “En su conjunto, esos fotógrafos, crearon la obra definitiva por la que parte del mundo pudo presenciar el desarrollo de la Revolución. Sus fotografías fueron identificadas como modelos de la fotografía cubana y, como tales establecieron la pauta mediante la cual el resto de las imágenes producidas en Cuba podían parangonarse” (*Ibíd.*).

Aunque hay resistencia por parte de algunos fotógrafos e historiadores de arte por definir a la fotografía que se produce en el periodo que va del triunfo de la revolución y hasta finales de los años sesenta como épica, las imágenes de la mayoría de fotógrafos que trabajaban al servicio del Estado como Alberto Díaz “Korda”, Raúl Corrales, y Osvaldo Salas son tan emblemáticas que no es posible categorizarlas bajo ningún otro rubro generacional, ello no implica que hubiese a la par otro tipo de imágenes que escapan a esta categoría, pero para este estudio centraremos el interés en esta cualidad, que fue la que predominó en los años sesenta y que a la fecha, sigue siendo practicada por algunos fotógrafos. Después de esta primera década de trabajo fotográfico, surgieron nuevas formas de expresión que no solo se basarían en cambios de temáticas sino también de motivación.

A la primera generación de fotógrafos después del triunfo de la Revolución, no les fue difícil transitar de la fotografía de corte social de los años cincuenta, —que igual se inclinaban por las bodas suntuosas, artistas o actos sociales, o hacía fotos de modas y glamur—, al canon estético que promovía Castro; al uso de la fotografía directa, clara, sencilla y sin manipulación. Los ejemplos que evidencian esta transición son los tres fotógrafos arriba mencionados: Korda, Corrales y Salas.

Alberto Díaz Korda (Cuba, 1928-2001), se inició en la fotografía como lambio, “aquel que, cámara en mano, ha tirado y tira fotos en banquetes, bautizos, bodas y fiestas. Por ejemplo, toma las fotos, va al cuarto oscuro, las revela e imprime, regresa y las vende a los interesados en conservarlas como recuerdo” (Sarusky: 2007, p.30), muchos de ellos basan su conocimiento en el mero uso de algunas funciones del equipo

técnico, imitando ciertos cánones estéticos aceptados por un público poco demandante.

Posteriormente y con algunos conocimientos técnicos funda un estudio fotográfico con Luis Pierce, tal estudio fotográfico nacería con el mismo nombre que le consagró: Korda, apellido de los cineastas húngaros, Zoltan y Alexander, cuyas películas se exhibían en Cuba en los años cincuenta, además era fácil relacionarlo con el nombre del más prestigioso distribuidor de productos fotográficos, Kodak. Lo que más le interesó era la fotografía de modas, en sus retratos anteriores al periodo revolucionario conjunta dos de sus mayores pasiones: la belleza femenina y la fotografía de moda. Lo más interesante e intrigante en Korda es que en Cuba, en los años cincuenta, se consumía poco este tipo de fotografía debido a la inexistencia de un mercado consumidor, acaso logró tener una sección fija en una revista semanal habanera donde aparecían chicas sugestivamente eróticas, bellas y elegantes que anunciaban vestidos, perfumes o jabones, convirtiéndose así en pionero de la fotografía de modas y de la publicidad en la isla.



**Mujer Miliciana**

Korda, *Mujer miliciana* (1962).



**Model Norka**

Korda, *Norka, modelo* (1950).

Pasó a la historia de la fotografía cubana como fotógrafo de Fidel Castro cuando este y su guerrilla derrocaron al dictador Fulgencio Batista en 1959. Su estudio-taller localizado en un barrio acomodado de La Habana se convirtió en un centro de actividad intelectual y artística, de glamur y belleza: “Las imágenes que más tarde produjo como fotógrafo personal de Fidel Castro y como testigo de la consolidación del poder del nuevo régimen muestran una brillantez y un tratamiento de la personalidad

semejante al de su fotografía comercial de los años anteriores. La obra también muestra la atención que Korda conseguía instintivamente a detalles formales y de composición” (*Ibíd.*), la fotografía titulada *Guerrillero Heroico* (1960) en la que aparece Ernesto Guevara, se constituiría en un icono universal, no solo por la significación que se le ha dado a la imagen, sino por la habilidad para capturar en unos segundos la personificación de la rabia, la esperanza y el desafío con cierta dignidad y belleza.



Korda, *La niña de la muñeca de palo* (1958).

Raúl Corrales (1925) nació en Cuba, de padres gallegos, vivió una infancia sin infancia, triste y pobre tuvo que trabajar desde muy joven. En sus ratos libres ojeaba las revistas que llegaban al hotel donde trabajaba. Sarusky asegura que le impactaron las imágenes publicadas en revistas *Life*, *Look* y *Pic*, en especial el reportaje sobre la “*Farm Security Administration*” en los años treinta: “Un proyecto que se desarrolló en los Estados Unidos de documentar con fotografías la vida campesina de ese país en los años de la depresión económica y sus secuelas. Diríase que un equivalente fotográfico de lo que fue *Las viñas de la ira*, de John Steinbeck, en la novelística de ese país” (2006, p. 46). Hay en sus fotografías una identificación y una familiaridad con los personajes que retrata, quizás cierto parentesco con situaciones vividas por él, en eso se diferencia del lenguaje de Korda, sus trabajos fotográficos han aportado imágenes de la Revolución mucho más personales tanto de sus líderes como de los momentos decisivos de la contienda. Mientras las imágenes de Korda se antojan distantes y frías,

Corrales: “Ofrece imágenes en donde la participación del fotógrafo es intrínseca al éxito de las mismas” (Wride, *op. cit.*, p. 131).

Al igual que la mayoría de fotógrafos que trabajaron en la contienda revolucionaria cubana, Corrales se inició también como “lambio”. Este trabajo le hizo desarrollar un instinto para elegir aquellos momentos y aquellas escenas que revelan la humanidad de sus sujetos, y eso develan sus fotografías de la Revolución; documentó a los líderes revolucionarios y a sus agentes activos con cierta aura que oscila entre mítico y lo heroico; aquella titulada *Caballería*, es un icono de ese periodo que sintetiza uno de los momentos álgidos del triunfo revolucionario y puede tener antecedente en una de las fotos más significativas de la Revolución Mexicana, aquella donde Villa cabalga con sus ‘dorados’ portando el estandarte de la Virgen de Guadalupe. Por otro lado, también retrata un rostro de la revolución muy divertida y hasta irónica; guerrilleros que tienen pesadillas, jovencitas disfrutando en una fuente de agua, o niños durmiendo el sueño de la paz.



Raúl Corrales, *La Caballería*, (1961).



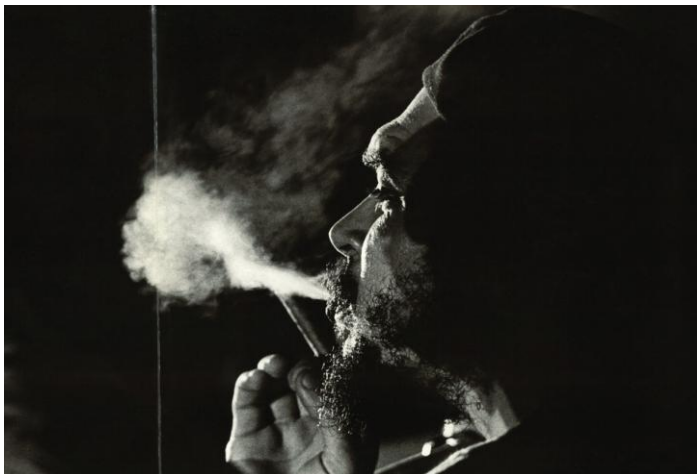
Raúl Corrales, *Pesadilla* (1960).

Oswaldo Salas, padre del reportero Roberto Salas, nació en La Habana en 1914, emigró a los Estados Unidos con su familia a los doce años. Empieza en la fotografía como aficionado y después como profesional, pues como decía, para ser un profesional hay que ser primero un buen aficionado. Tuvo un rápido avance en la fotografía como medio de expresión. En 1944, se vinculó al Club Fotográfico *Inwood Camera Club*, de Nueva York, y en 1947 ganaba el primer premio del Concurso Anual en este club y llega a publicar en la revista *Life*.

En 1950 abre su propio estudio en Nueva York y en 1958, comienza a retratar a grandes estrellas del espectáculo y el deporte. Tras conocer a Fidel Castro en Nueva York después de su liberación, abraza activamente la causa y regresa a La Habana dos



días después del triunfo de Castro. Así empieza su labor como fotógrafo de la Revolución: “Cuyas imágenes reflejan cualidades periodísticas seriadas. Están deliberadamente manipuladas, como si formaran parte de un compendio mayor de imágenes, sugiriendo un todo reconocible más amplio que pudiera revelar la plenitud de hombres, mujeres y situaciones sobre las que posaba su cámara” (Wride, *op. cit.*, p. 131). A su regreso a Cuba se inscribe como uno de los fundadores del periódico *Revolución*, trabajando como responsable del departamento de fotografía y posteriormente en el periódico *Granma* como fotógrafo. Fue un retratista por excelencia, que era lo que más le gustaba, por considerar el retrato lo más expresivo dentro de la fotografía, los primeros planos, los rostros, siempre tratando de captar a la gente, un gesto, una expresión. Esto distingue su iconografía.



Osvaldo Salas, *Che Fumando*, (1964).



Osvaldo Salas, *Fidel cortando caña*, (1967).

En la conformación de la estética cubana de los años sesenta y parte de los setenta, dos fotógrafos otorgarían las claves imprescindibles en su definición: el cubano Raúl Martínez (1927) y el suizo Luc Chessex (1936). Ellos darían las primeras notas en la formación de un grupo de fotorreporteros entre los que se encontraban Iván Cañas, Enrique de la Uz, Rigoberto Romero, José Alberto Figueroa y Mario García Joya (Mayito), éste último sería uno de los primeros fotógrafos cubanos en plantear nuevas propuestas estéticas desde el fotoperiodismo, pasando de la imagen espontánea e inmediata a la búsqueda de composiciones geométricas, llenas de texturas y cargadas con un expresionismo inusual. También influirían en el grupo de fotógrafos que se conformó en la revista *Cultura y Revolución*, entre ellos a Gory, Grandall, Pirole, y Mayra A. Martínez.

La fotografía de Luc Chessex, de finales de los sesenta y principios de los setenta, se constituye en una muestra de cómo dialogaba la propaganda comercial y política del espacio urbano y la manera en que esta se relacionaba con la gente, elementos presentes en *Las paredes tienen la palabra*, fotografías publicado en la revista *Cuba Internacional*, en el año 1971. Estos trabajos evidencian cierto carácter lúdico en la forma que la gente de la isla se apropiaba de los carteles de Fidel o el Che: “Mostraba la convivencia del discurso político con el discurso comercial de la publicidad prerrevolucionaria, en un momento en que todavía la segunda no había sido completamente borrada. Por último era visible la contradicción entre los textos y sus contextos, sobre todo en fotos que destacaban el optimismo y el triunfalismo de los discursos implantados en una realidad urbana la cual ya daba señales de una decadencia que ha continuado hasta el día de hoy” (Molina: 1998-1999, p. 69). A diferencia de muchos fotógrafos cubanos, Chessex estaba técnica y conceptualmente más preparado, gracias a su formación profesional en la escuela de fotografía de Vevey, Suiza. Con su cámara buscó y encontró un rostro para la Cuba posrevolucionaria: “Creía entonces que el mundo podía modificarse con rapidez, también a través de la cámara” (Delting: 2006). Reynaldo González, compañero en el trabajo fotográfico confirma la influencia del fotógrafo suizo en algunos fotógrafos cubanos: “Nos impactó el viejo Luc con las armas de su preferencia: la provocación al pensamiento desde la imagen” (*Ibíd.*).

Chessex también proporcionó aspectos técnicos y compositivos que contribuirían a estructurar lo que conformaría la fotografía cubana de fin de siglo XX, cuyos fundamentos se encuentran presentes desde las primeras imágenes que construye en la isla a su llegada en 1961. Afirma Tejo que:

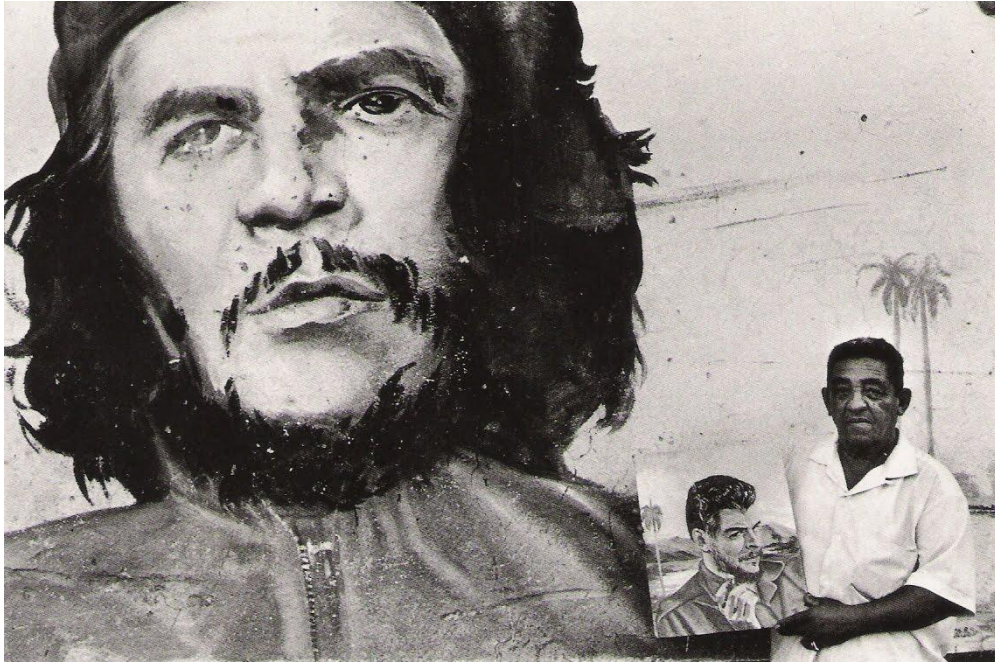
Por influencia de Luc Chessex, se popularizó el objetivo gran angular en la producción fotográfica cubana. Esto permitió obtener una visión panorámica y concederle una gran importancia al contexto que rodea la acción principal. De este modo se supera la estática visión fotográfica en la que predominaba un motivo central y aislado. A partir de aquella década, los fotógrafos preferirían un tipo de fotografía más contrastada. Una estudiada gama de blancos y negros anunciaba una mayor preocupación por los valores plásticos y se alejaba así de los intereses que priorizaban el carácter documental de la fotografía” (*Op. cit.*, p. 45).

Estas aportaciones técnicas, se sumarían a la destreza del fotógrafo cubano a innovar en el laboratorio fotográfico, visibles en el esmerado cuidado en los procesos de impresión y revelado que irían estructurando una práctica fotográfica característica muy personal.

Luc Chessex permaneció casi nueve años en La Habana, antes de que el Ministerio de Cultura cubana le enviara en 1970 a viajar por tierras latinoamericanas para obtener imágenes de la gente, de las clases obrera y campesina de Managua, La Paz, Santiago y San Salvador. En 1976 provoca la ira de Castro y vuelve a Lausana, su pueblo natal en



Suiza, durante su estancia en la isla dejó imborrables recuerdos entre los que le conocieron, y contribuyó a definir la imagen de la Cuba revolucionaria y una estética que perdurará por varias décadas.



Luc Chessex, *La Habana, Cuba*, (1967).



Luc Chessex, *Camaguey*, (1970).

La obra del artista plástico Raúl Martínez González (1927), combina gratamente su trabajo como pintor, diseñador y fotógrafo, se le considera uno de los exponentes más importantes del expresionismo abstracto y del *pop art* en Cuba, lo que evidencia la dificultad de clasificar el trabajo de estos fotógrafos en una sola corriente estética. En Chicago aprendió a integrar diversas disciplinas artísticas como escultura, fotografía, grabado y litografía bajo los influjos de Moholy-Nagy en el Instituto de Diseño de Chicago. Fascinado por la técnica *dripping* de Jackson Pollock y las poderosas mujeres de De Kooning, supo integrar el tratamiento del expresionismo abstracto a las vivencias personales con formas novedosas para tratar el espacio, la estructura y la forma. En la década de los años sesenta presentó dos exposiciones significativas para las nuevas generaciones de artistas cubanos; una personal en 1964 y, otra en conjunto con Mayito titulada “*Fotomentiras*” en 1966. Estas exposiciones mostraban el inicio de su experimentación y también fueron una provocación para muchos artistas de la isla ya que mezclaba abiertamente collages, fragmentos impresos, fotografías y objetos, con brochazos gestuales al estilo del goteo de Pollock. Usando estas técnicas experimentales cultivó imágenes de los héroes revolucionarios desde José Martí hasta el Che Guevara, conformando un retrato colectivo de la nación mediante sus héroes y algunos símbolos nacionales como flores, frutas y animales del país.

Su trabajo se centro en los espacios urbanos, en los murales ‘revolucionarios’, donde convergen y dialogan consignas revolucionarias, noticias de interés público, fotografías, carteles y dibujos, todo lo que pueda ser útil como medio de comunicación ideológica revolucionaria. Molina ha escrito que: “lo que más atrajo la atención de Raúl Martínez fue la manera en que estos ‘murales’ fueron constituyéndose en soporte de un nuevo lenguaje, una especie de diseño gráfico popular, donde intervenían códigos estéticos y decorativos de origen popular, mezclados con contenidos, textos e iconos impuestos por la cultura oficial para lograr un conjunto visualmente dinámico, aunque en ocasiones sobrecargado de mensajes” (Op. cit., p. 69). Su trabajo ha trascendido en especial por su atrevido sentido por la experimentación que va a conformar parte de los atributos de la fotografía finisecular.



Raúl Martínez - Poster with the iconography of the Cuban Revolution and its leading figures. 1966

Mario García Joya “Mayito” (1939) es uno de los fotógrafos y cineastas cubanos más importantes e influyentes surgidos de la gesta revolucionaria. Estudió pintura en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro de 1955 a 1957, y se graduó en 1978 en Lengua y Letras Hispanas. De 1957 a 1965 trabaja para agencias de publicidad y hace foto-reportajes para la prensa. Ha trabajado como director de fotografía en películas como, *Irás a Santiago* (1964) dirigida por Sara Gómez; *La última cena* (1976), *Los Sobrevivientes* (1977), y *Fresa y Chocolate* (1980), dirigidas por Tomás Gutiérrez Alea; *Así eras tú, mujer*, y *Con sabor a caña, tabaco y ron* (1981), dirigida por Diego Constante; *Lejanía* (1985), dirigida por Jesús García, entre muchas más. Fue fundador, junto con su esposa y también fotógrafa María E. Haya (Marucha), de la Fototeca de Cuba, el principal centro y archivo fotográfico del país y ha sido reconocido con innumerables premios en diversos países.

La obra de Mayito, cuando se centra en la cultura popular, tan defendida en los años sesenta como base de la cultura revolucionaria, en estos primeros momentos retrata aquellos sujetos típicos, en consonancia con la fotografía costumbrista y hasta folclorista. En esas primeras imágenes aparecen obreros trabajando, negros bailando rumba o interiores de fábricas, es decir, el interés por la vida de la gente sencilla, lo popular y el gusto por el método de la fotografía directa. “Es una poética que derivó de la fotografía de prensa, pero que ahora tiene aspiraciones mucho más artísticas” (*Op. cit.*, Molina.).

Un tanto en desacuerdo con la maniquea costumbre de encasillar autores según ciertos estereotipos, se niega a ser considerado solamente como un “fotógrafo revolucionario” o “fotógrafo épico”, porque es más que solo eso, asegura, más acepta haber sido parte del grupo de fotógrafos que se entusiasma con el momento festivo de la posrevolución. Explica el sentido de su temprana producción fotográfica en los siguientes términos:

La conmoción social que desató la huida de Batista y la posterior entrada de Fidel Castro a la Habana exacerbó en la fotografía cubana su valor documental. Ahí al alcance de la mano, había un mundo que se expresaba por sí mismo con la elocuencia y la pasión del que, ‘vencida la noche saludaba a la aurora’— ¡Qué bonito poema!—le decía yo a un vecino del Cerro. —Sí, pero tírame una foto, aquí, mira—y se situaba en pose junto a una bandera. Así, a cada paso, la realidad se nos imponía, no había que pensar mucho, solo teníamos que apretar el obturador y ahí están las imágenes llenas de gente esperanzada y feliz, esforzadas en recuperar y enderezar una sociedad que había quedado traumatizada por la corrupción y el crimen (s/f en [zonazero.com](http://zonazero.com)).

Asegura Mayito que, un tanto ignorante de las clasificaciones que otorgan los críticos y teóricos, no sabía que estaba haciendo una historia gráfica de su país con esas imágenes espontáneas que le aparecían casi de manera natural a cada paso que daba en sus 20 horas de trabajo diario en la calle, y mucho menos que esas imágenes

servirían para estructurar y sustentar un discurso ideológico que en la actualidad no comparte. Y continúa explicando: “Me sentía afortunado de estar ahí en la efervescencia y poder fotografiar a toda aquella gente común, del barrio, verdaderos héroes populares con un impresionante aval de siete años jugándose el pellejo en el peligroso enfrentamiento con la tiranía batistiana. Yo formaba parte de aquel alborozo y mi identificación con los acontecimientos se evidencia en mis fotografías” (*Ibíd.*).

En 1963 Mayito se filtra en la exposición *Fotomentiras*, junto a pintores abstractos y con sus imágenes propone un acercamiento a la abstracción desde la fotografía. Dos años más tarde confirmará su interés en retomar procesos técnicos novedosos como el desenfoque y el movimiento que lo alejaba de la práctica generalizada centrada en los acontecimientos sociales y políticos de Cuba. En la exposición arriba mencionada, desafía la práctica generalizada de la isla y empieza a cuestionar con rebeldía la pretendida veracidad de la fotografía testimonial. Esta exposición se puede considerar como un primer intento por liberar a la fotografía del encasillamiento al documentalismo que ya empiezan a sentir los fotógrafos, y se constituye en intento por llevarla al espacio personal del artista. “El hilo conductor de esta muestra cuestionaba la objetividad de la imagen fotográfica, y por consiguiente, su presunta credibilidad. Este es el primer intento de la fotografía cubana de transgredir el inquebrantable dogma que equipara la imagen fotográfica con una huella veraz de la historia y, así denunciar su funcionalidad como arma ideológica” (Tejo, *op. cit.*, p. 43). Mayito tenía los recursos técnicos y los conocimientos para encarnar este cambio, ya que combinó recursos de la pintura y la cinematografía para estructurar su lenguaje fotográfico.



Mario García

Joya "Mayito" s/t, (1960).





Mario García Joya

"Mayito" *Miliciana*, (1960).

La producción de María Eugenia Haya, "*Marucha*" (1944) es un ejemplo de cómo abordar de una manera libre el fotodocumentalismo y se constituyó en una de las figuras esenciales en el cambio de directriz en la producción fotográfica de Cuba, desde la promoción de las fotografías, como historiadora y como artista. Estudió cine en el Instituto de Cinematografía de Cuba e Historia del arte en la Universidad de la Habana, fue fundadora de la Fototeca de Cuba y directora de la misma. Aun cuando su obra no se separa enteramente del documentalismo, su manera de aproximarse a la sociedad cubana es intimista y poética. Sus trabajos fotográficos fusionan el proceso revolucionario y cómo se vive desde la cotidianeidad en entornos familiares como los salones de baile y de esparcimiento. En fotografías como *Liceo*, *La tropical* o *Sol de día*, expone con simplicidad y sin pose, momentos que viven personajes sencillos, sin artificiosidad. En estos personajes vemos un nuevo rostro de la sociedad posrevolucionaria que goza de los placeres de una vida libre y sencilla. En este sentido, *Marucha* parece decirnos que la sociedad cubana, ahora puede reír, celebrar y ser feliz, y que todo ha sido posible gracias al triunfo de la revolución, que ha modificado las condiciones de vida; "Complaciente con la realidad política de su país, el universo fotográfico de María Eugenia está construido por parcelas de realidad, con aquellos espacios que encuentran en la familia, la amistad o el carácter solidario sus ingredientes más característicos" (*Ibíd.*, p. 47).



María Eugenia Haya, de la serie *En el Liceo*, (ca. 1980).

La generación de fotógrafos encabezados por Chessex, Mayito, Marucha, Martínez, De la Uz, Romero, Cañas y Figueroa conformó una tipología de fotografía en los años setenta, cuyo objetivo lo centró en un nuevo héroe de la Revolución: el hombre común, es decir el hombre trabajador tanto de la ciudad como del campo,—ahí están las imágenes de Enrique de la Uz en la serie *No hay otra manera de hacer la zafra* de 1970—; la vida de la calle; el perfil de la cambiante isla. María Eugenia Haya ha destacado que “había una nueva oleada de dignidad humana y de orgullo nacional. Conforme progresaba la revolución, se aclaró su propia imagen. Ya no veíamos a la Cuba turística con la típica ‘mulata linda’ o el ‘humilde moreno’, sino que los barbudos, los milicianos, los campesinos y los trabajadores pasaron a ser los protagonistas de esta abundante y elocuente iconografía” (Citada por Wride, *op. cit.*, p. 132). Esto no significa que se haya abandonado la práctica común de la década de los sesenta de fotografiar a los héroes revolucionarios, sino que la perspectiva del fotógrafo amplió sus objetivos para incluir en su repertorio a los actores sociales, ello cumplimentando otras exigencias que desde los cambios ideológicos del régimen se venían entreviendo y que buscaban construir entre todos “la nueva Cuba”, liderada ya no solo por sus líderes políticos sino también por la gran masa que llegaría a constituirse en el centro de interés de la nueva propuesta estética de la década de los setenta. Wride ilustra que:

Los fotógrafos de la primera generación comenzaron a presentar al hombre común como centro de la revolución. Lo radical de este viraje conceptual indicaba que para ser revolucionario bastaba con vivir y trabajar en Cuba. Según esta ecuación los fotógrafos también eran revolucionarios y, por extensión, la creación de imágenes en sí era un acto revolucionario. El proceso de crear fotografías era tan imprescindible para el éxito del nuevo orden social como lo era el trabajo en las plantaciones de caña, las construcciones siderúrgicas o las aspiraciones de los maestros con el plan de alfabetización. En otras palabras, por ser parte de la Revolución, los fotógrafos estaban dotados de cierta libertad para explorar las posibilidades de las imágenes como agentes de afirmación social, siendo al mismo tiempo agentes de crítica social y política” (p. 132).

Las obras de Mayito, Marucha, Enrique de la Uz, Iván Cañas, Roberto Romero, Luc Chessex contribuyeron a constituir con su excelencia técnica y conocimiento compositivos, un canon estético cuya trascendencia aún puede observarse en la fotografía latinoamericana de orden testimonial. Mayito cuyas obras abrazan desde la abstracción conceptual y formal hasta la obra popular más figurativa, muestra la presencia del hombre común en la Revolución; Roberto Romero en su obra *Con sudor de Millonario* hace un homenaje a los hombres que construyen la patria desde el trabajo cotidiano en el corte de caña. Marucha se acerca sensiblemente a retratar los goces simples de la gente común, el baile y la diversión, ellos también son héroes que desde la sencillez y la alegría, dan rostro a la Nueva Cuba, radiante y revolucionaria. Desde estos trabajos asistimos a un momento en la producción fotográfica cubana cuya influencia no se queda en la isla, sino que por su fuerza estética logra trascender las fronteras de la isla para irse filtrando, como las ideas que le dieron cuerpo, en la práctica fotográfica de diversos países latinoamericanos.

Antes de revisar las aportaciones conceptuales y teóricas que sobre la fotografía se hicieron en los coloquios latinoamericanos a partir de 1978 hasta casi finalizar el siglo XX, analizaremos el trabajo de dos fotógrafos: uno, Alberto Díaz “Korda”, cuya imagen emblemática del Che, es testigo visual de uno de los momentos memorables de la fotografía posrevolucionaria que se ocupa primordialmente en la figura de los líderes revolucionario, y otro, Rigoberto Romero, quien centra su objetivo en los “nuevos” revolucionarios de la vida cotidiana, la masa, el pueblo cubano. Sirva el trabajo de estos fotógrafos para ejemplificar, dos momentos históricos, dos tendencias, dos estéticas que conviviendo lograron impactar en la concepción y en el hacer de fotógrafos que construyeron una historia gráfica con sus imágenes en distintas regiones del subcontinente.



## Alberto Gutiérrez Díaz “Korda”



Alberto Díaz Gutiérrez “Korda”, *Guerrillero Heroico*, (1960).

Nivel contextual. Es una fotografía realizada el 5 de marzo de 1960, un día después de la explosión del vapor *La Coubre*, que descargaba armas para la incipiente Revolución Cubana. La imagen fue tomada durante el acto luctuoso por las víctimas de la explosión en una improvisada tribuna que se construyó a una calle del cementerio Colón, donde se encontraba Fidel pronunciando un discurso acompañado de altos funcionarios. El Che Guevara se había hecho cargo personalmente de auxiliar a las víctimas del atentado, su presencia ahí significaba la solidaridad y el apoyo al pueblo cubano en ese momento de dolor; aunque se encontraba entre los altos mandatarios, esa vez no dirigió discurso alguno.

La fotografía fue realizada por Alberto Díaz Gutiérrez (Korda), uno de los fotógrafos cubanos de mayor reconocimiento internacional. Explica con sencillez que su trabajo de reportero se fundamentó: “Con la experiencia que yo traía de mi trabajo como

fotógrafo de modas y que es bien visible en mi labor en el fotoperiodismo, sobre todo en el concepto de la utilización de la luz” (Entrevista Korda-Bianchi, publicada en red, s/f).

Cuando realizó esta fotografía Korda trabajaba para el periódico *Revolución*, en el que permaneció hasta su cierre en 1965. Después colaboró durante un tiempo en el diario *Granma*, combinando su labor como fotoreportero con la de fotógrafo publicitario y de modas, luego a lo largo de 12 años, hizo fotografía submarina. En el conjunto de su obra como fotógrafo de la Revolución Cubana se sigue manifestando su interés por el retrato, la armonía y la pasividad del cuerpo en pose, buscando siempre cierto ideal de belleza en sus imágenes, elementos que caracterizan su trabajo como fotógrafo de modas. Casey en el documental *Chevolution* (2008), explica que aunque Korda “hizo una gran transición de fotógrafo de modas a fotógrafo de prensa, su ojo y su estética eran los mismos”.

Desde el inicio de la Revolución y hasta 1969, trabajó para Fidel acompañándole a todos sus viajes, registrando con imágenes sus actividades cotidianas dentro y fuera de la isla. Dice con orgullo que: “Era su fotógrafo preferido” (*Ibíd.*), aunque asegura también no haber recibido salario alguno ya que nunca recibió un nombramiento oficial, siendo sólo el fotógrafo acompañante. Las fotografías que realizó sobre Fidel intentaban registrar “su humanidad” no su grandeza, no al líder de la Revolución: Fidel llevando el coche de un niño, hablando con una campesina, durmiendo sobre un banco luego de un fatigoso viaje, Fidel en la montaña, doce mil negativos integran la totalidad de su trabajo.

Por decisión propia, sus principales obras se encuentran en La Casa de las Américas y en la Fototeca en Cuba, como propiedad del estado; lo cual hace suponer que también el negativo de la foto del Che, que forma parte de otras 26 tomas del carrete que usó ese día. Llama fuertemente la atención que de las 27 fotografías que fueron reveladas, solo dos de ellas capturan al Che, una en formato vertical y otra en formato horizontal, ésta última corresponde a la imagen que aquí analizamos.

La fotografía *Guerrillero Heroico* no fue titulada así sino hasta 1968, un año después de la muerte del Che, cuando el gobierno cubano lo nombra el *Año del Guerrillero Heroico* en conmemoración de su primer aniversario luctuoso. La imagen no impactó mucho al periódico como para ser publicada en una de sus portadas y fue archivada como parte del registro del proceso revolucionario. Se publicó por primera vez en 1961, señalando que el Che pronunciaría un discurso sobre la industrialización de Cuba, asegura el fotógrafo José Alberto Figueroa, ayudante de Korda. Después de eso la imagen desapareció de los medios al igual que el Che, y no se supo más de ella hasta que se volvió a publicar tras los acontecimientos del '68 en París.

La curadora Trisha Ziff explica: “Comenzamos una investigación y nos dimos cuenta que el 19 de agosto de 1967, apareció la imagen a página completa en un artículo escrito por Jean Larteguy, sin crédito que decía ‘la foto oficial del comandante Che

Guevara' (En Vídeo *Chevolution*, *op. cit.*). Se refería a un artículo que apareció en París titulado *Che Guevara ¿Où est-il donc?* (Che Guevara ¿Dónde está él?) en la revista *Paris Match*, el 19 de agosto de 1967. La pregunta era ¿Cómo habían conseguido la imagen? A la cabeza de este misterio se encuentra el publicista milanés Giangiacomo Feltrinelli, quien en su visita a Cuba había pedido a Korda algunas imágenes de la revolución, entre ellas, se llevó dos copias editadas por Korda del retrato original, tal y como se conoció en el mundo, es decir, únicamente el rostro del Che, sin palmeras y sin el perfil del guarda. Feltrinelli hizo imprimir millones de copias sin pagar un céntimo a su autor, dando así, origen al mito que hoy en día conocemos.

La imagen se encuadra dentro del género de retrato, y es considerada por la crítica especializada una de las 100 mejores piezas en toda la historia de la fotografía, se ubica a sí mismo, entre los diez mejores retratos, junto al de Sarah Bernhardt, de Nadar, el de Lincoln, de Brady, el de Garbo, de Steichen, el de Marilyn Monroe, el de Kennedy, de Cornel... etc. Esta clasificación contrasta con la propia opinión del autor quien sorprendido por el éxito del retrato exclama "Es increíble", recuerda el fotógrafo en *Sencillamente Korda*—un nuevo documental que se estrenó en marzo en La Habana para conmemorar el 50.º Aniversario de la fotografía icónica del Che realizada por Korda—. "Esta ha sido la imagen más reproducida de la historia de la fotografía y se tomó de manera improvisada, una coincidencia" (2010).

Y es que es un retrato sencillo, quizás en eso esté su grandeza, cuando algo le impresionaba le retrataba. Afirma Korda, haciendo eco a las ideas de Richard Avedon sobre la fotografía, que: "La foto está en el ojo del fotógrafo" y critica aquellos colegas que saben mucho de química, mucho de óptica, mucho de teoría fotográfica pero que nunca han sido capaces de atrapar una imagen que emocione. "Mi ojo busca lo que propicia esa emoción, en mis fotos hay un noventa por ciento de búsqueda y un diez por ciento de casualidad. Cuando uno hace trabajo publicitario, hay que pensar antes que nada en crear una buena imagen" (*Ibid.*). Si comparamos este retrato con sus anuncios publicitarios o de moda, se constata esta continuidad, sus imágenes influidas por la estética de Avedon, muestran a un sensible artista que aporta un sentido personal de la iluminación.

La imagen que analizamos es una fotografía en blanco y negro, realizada con una cámara Leica M2 de 35 mm y un lente 90 mm, lo que permitió acercar el rostro para hacer una toma en primer plano. Según narra el autor, se encontraba entre el grupo de personas cerca de la tribuna y, de pronto en lo que hacía un paneo por todos los personajes, apareció delante el Che Guevara en el momento en que él pasaba su cámara. "Cuando lo enfoco a él y tengo la visión del lente de 90 milímetros, observo esa expresión que tanto me conmueve. Lo tengo en el objetivo. Aprieto el obturador, tiro una primera fotografía, doy vuelta la película —la cámara era manual— y descubro que aquella expresión era muy buena, que ahí tengo un retrato. Pongo la cámara en posición vertical y tiro un segundo negativo. Estoy virando nuevamente el rollo, cuando levanto la vista y el Che ya no está. Todo ocurrió en medio minuto",

(Alexander: s/f, s/p) recordaría Korda. Desde esa colocación, la única toma posible e imaginable era en contrapicado de frente al objeto. Por ello los hombros del Che se antojan un poco más amplios que lo normal. Asegura Korda que tenía gran preferencia por el uso de la película 400 ISO/ASA porque le permite siempre una reserva de sensibilidad de luz: “La luz de Cuba es muy contrastante; aún cuando se tire la foto a las 12 meridiano, la película de 400 ASA balancea mejor que ninguna de baja sensibilidad la diferencia entre luz y sombra” (*Ibíd.*). A decir por la alta resolución de la imagen, es probable que haya usado un film de grano más fino. Dificulta saber con precisión, el diafragma empleado; hay foco en todos los elementos del primer y único plano, excepto en la parte superior de la boina. Con todo, podemos deducir que usó un diafragma medio, para controlar la luz intensa de esa mañana en que se realizó la fotografía.

Nivel morfológico. La imagen muestra el rostro de un hombre joven, vestido de chaqueta verde claro y negro, cerrada hasta el cuello, rostro adusto y hierático, de carácter firme y decidido, los ojos miran fuera de la imagen—hacia el lugar donde se localizan las víctimas del atentado—con una expresión que mezcla el odio, la impotencia, el dolor y la esperanza. A su izquierda, le flanquean las ramas de una palmera presumiblemente como parte de la decoración de la tribuna preparada para el discurso, y, a su derecha el perfil de un hombre que aparenta ser un guarda o un policía que custodia el evento. El cielo que inunda el segundo plano, a los costados y en la parte superior del sujeto, es un cielo brillante y terso, sin nubes. El fotógrafo ha hecho la imagen desde una posición baja, desde donde se encuentra el pueblo afligido que escucha el discurso de su líder; el Che parece también escuchar con atención a Fidel, y al mismo tiempo comparte la conmoción de los dolientes.

El grano es apenas perceptible, la película ASA/ISO 400, corresponde, en la escala de sensibilidades, a una sensibilidad media, con un grano medio, en los extremos estarían los granos fino y el grano muy grande. Esta cualidad hace que al ampliar la imagen se pueda detectar cierta textura y el punto como materia expresiva propia de la fotografía. Aunque Korda asegura que prefería usar este tipo de película aún en plena luz de día, la presencia de un grano fino hace suponer que uso una película más lenta: la Plus X Pan 125.

El retrato en primer plano o también llamado plano menor, centra el objetivo en el rostro y los hombros, es utilizado por muchos fotógrafos para acercar la imagen con cierta distancia íntima respecto al modelo. Los hombros y la cabeza forman tres líneas que estabilizan la imagen; una línea de base horizontal y dos líneas imaginarias diagonales que se fugan hacia la cabeza. Los brazos caen pesadamente hacia abajo como si una extraña fuerza los jalase. Los dos elementos que bordean el rostro del Che, la palmera y el perfil cortado del guarda parecen como parte de una escenografía fuera de sitio, no cumplen ninguna función compositiva, acaso solo acentúan el alto contraste de la imagen. No es de sorprender que el autor les quitara al editar la

imagen, ya que tampoco proporcionan información relevante respecto al evento, acaso el guarda, pero al estar cortado tajantemente desde la cabeza, es imposible darle alguna importancia significativa, su lectura aparece como un error de la toma, más que como un acierto.

Estos elementos que acompañan a la figura principal no son relevantes, ni siquiera para establecer profundidad de campo o para separar los planos, los tres y únicos elementos se encuentran sobre el mismo plano de la representación, no es perceptible el contexto ni tampoco hay insinuación de profundidad de campo amplia; todo sucede en un mismo plano. Aunque el rostro es el centro de interés, el foco no está en él, sino en la cremallera, en el centro de la chaqueta; la frente y la boina tienen un ligero desenfoque. Hay detalle en algunas ramas de la planta que aparece en contraluz, y en el rostro del personaje del lado derecho, consecuencia del uso de un diafragma medio, quizás un f/5.6.

La imagen presenta alto contraste entre luces altas y bajas, con la consecuente pérdida de detalle en el firmamento y en las sombras duras. La luz que envuelve al rostro es suave y difusa, característica de un cielo nublado en una mañana fría. La definición del volumen en el rostro se debe a la luz lateral superior derecha, comprobable por las sombras proyectadas por párpados y labios, además del reflejo perceptible en la pupila derecha del Che. Según afirma el autor, jamás usaba flash, y todas sus fotos fueron hechas con luz ambiente, considerando tal afirmación, debemos descartar que el reflejo en el ojo y las altas luces de la mejilla derecha sean producidos por algún equipo de iluminación, atribuibles más a la luz brillante y luminosa del Caribe, que a un cielo nublado.

Desde el punto de vista de la forma, es una fotografía figurativa, técnicamente no ha sido resuelta desde una estructura compleja, sino al contrario, es de una enorme simplicidad que conjunta el adecuado uso de la dirección de la luz natural para otorgar volumen y textura, el uso del contrapicado y el angular para acentuar la sensación dignidad y grandeza y, el contraste alto para generar un gran impacto visual.

Nivel Compositivo. En el nivel compositivo destaca la solidez de la línea vertical formada por los hombros y las dos líneas diagonales imaginarias que se unen justo en la estrella que porta la boina calada al estilo del Che; la línea horizontal y las dos líneas diagonales forman un triángulo dinámico acentuado por la perspectiva de toma en contrapicado. La pose del cuerpo frontal confronta al espectador, pero no sus ojos, cuya mirada puesta al infinito constituye el *punctum*: “La flecha que viene a punzarme...como una marca hecha por un instrumento puntiagudo, el pinchazo... el *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes: 1989, p.65).

La imagen presenta todos los elementos como si estuviesen en el mismo plano, unidos, el hombro derecho del Che, pegado al saco del guarda, es poco probable que esto sea así, es producto del uso del telefoto, que al acercar la imagen comprime los elementos,

generando una sensación de encadenamiento, acentuada por la posición en contrapicado del fotógrafo, quien utiliza la fuerza de la línea horizontal y la dinámica de las líneas verticales para dar tensión y estabilidad a la imagen. Podemos añadir que la presencia del guarda al lado izquierdo de la imagen y las ramas de la planta del lado derecho se traduce como un marco fallido, ya que al estar incompletas o cortadas, hace difícil incorporarlas como parte de la composición, sirven acaso para acentuar la gama de tonalidades bajas. Su presencia estabiliza el peso de la imagen, y vuelve terrenal al hombre que enmarca, el quitarlos eleva hacia el cielo su presencia, mitifica sus dimensiones y le coloca en un plano superior del espectador, fuera de este mundo. En cierto modo, al descontextualizarlo, el mito se empieza a construir.

Si esta descontextualización significa un mayor realce para la imagen, es porque se trata de una composición auto contenida; al separarle de los objetos que le rodeaban, la figura en sí misma constituye un bloque triangular que armoniza formalmente con la descripción de otro triángulo inverso, formado en el rostro por efectos de la luz lateral derecha del modelo: líneas imaginarias se cruzan en varias direcciones, de los hombros a la frente, de un hombro a otro, y de la frente a los costados de cada mejilla, todas en su conjunto forman el dinamismo interno del retrato como si contuviese en su interior una fuerza explosiva y vital.

Frente a este retrato, el espectador queda atrapado, una vez eliminados los elementos sobrantes, queda solo el rostro, no hay más que ver, no hay nubes en el horizonte o ramas que distraigan la atención. No hay salida. La fuerza expresiva de la mirada atrapa al espectador y penetrar en ella es un reto y un riesgo a asumir para quien se atreve; son los ojos de la rabia contenida de un hombre que sufre por el dolor ajeno, ¿Piensa en la venganza? ¿Quiere mitigar el dolor de todos e impotente busca una respuesta? ¿Busca acaso a los posibles culpables? Nunca confronta al espectador, su mirada está por encima de este.

Este análisis comprueba que el valor de esta fotografía no está del todo en los recursos compositivos, su resolución compositiva no es compleja, se basa en líneas diagonales y horizontales que conforman triángulos acentuados por el uso de la luz lateral derecha que genera alto contraste entre luces altas y bajas, con poca gama de grises, y la toma en contrapicado desde el primer plano que centra el interés en el sujeto mirando distante en la lejanía.

Espacio de la representación. Se trata de una imagen sin contexto, sin escenario, sin algún elemento extra que lleve a establecer relaciones de sentido común: un espacio concreto reconocible, solo es familiar por la presencia de las figuras. Las ramas de la planta y el perfil del guarda, al estar cortados e incompletos no cumplen función alguna, por lo que el campo fotográfico representado es ambiguo y desconcertante, el retrato lo es también, el espectador que de entrada ignorara la identidad del retratado pudiera generarle una sensación de vacío, como si faltase algo.

El espacio es cerrado y a la vez abierto, esto genera confusión, pero son válidos en fotografía. Por un lado el objetivo centra su atención en un personaje, y solo en una parte de este, sus hombros y su rostro; por otro lado, el rostro está colocado en un campo abierto y profundo, como lanzado hacia el universo, y sólo es conectado de nuevo a lo terrenal por la presencia de las ramas de una planta de ornato y parte del perfil de un hombre. El cierre del encuadre no permite visualizar elementos de continuidad, los que aparecen no son suficientes para imaginar qué tipo de escenario habita más allá de los límites del cuadro de la representación, es decir no hay un contexto diferenciable que permita ubicar el espacio representado.

Según ha descrito su autor, esta imagen fue hecha en el momento en que el Che Guevara asoma su cabeza desde dentro de un grupo de personas que acudieron a un funeral y luego vuelve a su sitio, al interior del grupo. Las dos tomas se hicieron en 30 segundos, una vertical y la otra horizontal. En esta acción no hay puesta en escena, no hay un espacio de la representación construido para tal efecto, aunque si hay una respuesta inmediata de un ojo educado y unas manos hábiles que coincidieron con este instante único e irrepetible; en esta situación no podemos hablar de una representación elegida del todo por el fotógrafo, hay una respuesta a un instante decisivo.

En cuanto al tiempo de la representación esta fotografía atiende a la conocida frase de la captación del instante decisivo, hay la captación de un momento en que se conjugan todas las circunstancias para concretizarse en una imagen, es el tiempo suspendido de un momento en que confluye el ojo atento del fotógrafo, sus concepciones y conocimientos técnicos y la acción del personaje retratado. Confluye también la concepción del tiempo real, el transcurrir de una mañana nublada y fría del mes de marzo.

Describe también el tiempo en la edad de una joven revolucionario; es un hombre de 32 años, que viste boina negra y chaqueta verde con franjas negras; vestuario informal pero con estilo. El pelo largo y enredado advierte la presencia de una persona poco convencional y libre en sus gustos que no se constriñen a una moda pusilánime; describe a un hombre inteligente, que se da la libertad de seguir sus propios impulsos, es la descripción de un hombre que se permite ser él mismo.

Por lo antes descrito podemos concluir que el espacio de la representación no es un elemento primordial en este retrato, no hay el interés por describir la tribuna, a Fidel o a la masa ahí reunida, solo fija el objetivo en una persona, y en aspectos concretos, en su rostro. Hay sin embargo un gran interés por enfatizar el tiempo de la representación; una mañana lluviosa, un momento en el transcurrir de la vida de un joven idealista y revolucionario, a sus 32 años de vida.



Nivel enunciativo. El fotógrafo se ha colocado en una posición baja con respecto al sujeto, en contrapicado, con el telefoto ha acercado el rostro hasta hacer que el punto de vista se corresponda con la del espectador, aunque en realidad nunca sus ojos se cruzarán; se podrá atisbar y escudriñarle, pero ese rostro nunca devolverá la mirada, esta se posa por encima de cualquier mortal. Tal punto de vista coloca al personaje en un nivel “superior” en distintos sentidos: uno real y el otro simbólico. El nivel real corresponde a la elevación producida por la plataforma sobre la que los líderes de la Revolución cubana se dirigen al pueblo; el simbólico, posiciona al retratado en otra dimensión, más allá de todos, por encima del mundo material. Los ojos se dirigen hacia un punto fuera del cuadro, aunque el cuerpo confronta directamente al espectador, no hay implicación entre el fotógrafo y fotografiado, tampoco entre espectador y personaje. Mutuamente se ignoran, la única comunicación posible es a través de un mensaje simbólico, y este aún no era completamente codificado, el código de lectura se construyó totalmente hasta la muerte del Che.

Hemos establecido que no hay una voluntad enunciativa consciente por parte del sujeto que posa, más esta ingenuidad no se puede transferir al autor del retrato. La toma en contrapicado, la elevación a un plano superior de un joven líder revolucionario, la mirada puesta en el infinito como vislumbrando un futuro lejano que se antoja mejor que el que tiene frente así mismo, son elementos que impiden hablar de transparencia, aunque podemos mencionar la verosimilitud de la imagen, constatada ya por las referencias del propio autor y del hecho histórico a que hace referencia.

La lista de elementos enunciativos que hemos enumerado son las marcas textuales que corresponden a la estética del realismo social, la fotografía directa y la exaltación al culto de la personalidad, promovidos por el sistema político castrista desde el triunfo de la Revolución.

Relaciones intertextuales. Las relaciones intertextuales son diversas, empezaremos por la obra anterior del autor. Como fotógrafo de modas, Korda estaba muy influido por la obra del estadounidense Richard Avedon (1923-2004), para quien la modelo deja de ser un maniquí y se convierte en un ser humano que vive la historia que recrea el fotógrafo. Para Avedon *un retrato no es una semejanza. Opinaba que “en el mismo instante en que una emoción o un hecho se convierte en una fotografía deja de ser un hecho para pasar a ser una opinión. En una fotografía no existe la imprecisión. Todas son precisas. Ninguna de ellas es la verdad”* (Citado por Sánchez Fernández, s/p). Creía al igual que Korda, que la fotografía surge de dentro, pues es pura vida. **La cámara es una prolongación del ojo que está sometido al cerebro, o si queremos ser poéticos, al alma.** Avedon consiguió darle un giro a la fotografía de modas, al conseguir elevarla al estatus de arte y acabar con el mito de que los modelos debían proyectar indiferencia y sumisión. Para él, los modelos eran personajes con cierta libertad y creativos en su

gestos bajo ciertos esquemas compositivos predefinidos. De esta deducción elabora retratos profundamente psicológicos de diversas personalidades famosas y desconocidas posando sobre fondos blancos o neutros, como los de Truman Capote, Marilyn Monroe o personajes de Medio Oeste y de la calle.

De este fotógrafo, Korda aprende la cuidadosa atención a la composición, la fuerza expresiva del retrato, los fondos neutros que difuminan ligeramente los rostros y un sentido muy personal de la iluminación. En la mayoría de sus fotos de moda, la modelo se mueve con cierta libertad sobre el escenario, las poses no son rigurosas o rígidas, sino naturales y relajadas. Al igual que Avedon prefiere un tipo de mujer más universal, Korda explica que: “Eso quiere decir que desecho a esa mujer voluminosa, cargada de carnes, que gusta tanto a los cubanos, para dar paso a otra más en la línea estética y plástica universal” (Entrevista Bianchi-Korda, s/p.), ya que para él la foto de moda o publicitaria es muy distinta que una estampa, en la cual se utiliza el estereotipo de la mujer cubana. Desde esta visión Korda es el iniciador de un estilo internacional en la fotografía publicitaria y de modas en la isla.

Korda como uno de los fotógrafos personales de Fidel, registra con imágenes sus giras al interior de Cuba y en el extranjero. En el vídeo *Korda Fotógrafo en Revolución*, Raúl Corrales fotógrafo y compañero de viaje cuenta que: “Era un fanático de Richard Avedon, (...) en un viaje que hicimos a Nueva York con Fidel, en el año 59, él llevó unas cuantas fotografías, de modas, que él había hecho aquí para la publicidad en Cuba, en el estilo ese de Avedon, o por lo menos eso pensaba él. Entonces estando en Nueva York me dice: ¿Por qué no llamamos a Avedon para ir a conocerlo y presentarnos? somos fotógrafos también igual que él...Tomamos un taxi y fuimos al estudio de Richard Avedon y él llevó las fotografías, y le preguntó: -¿Qué le parecían las fotos?- y Avedon le dijo: -Me parece que son *old fashion*- Entonces yo le pregunté a Avedon: - ¿Entonces que sugiere usted que hagamos?- y dijo: -Retraten la Revolución cubana-” (Sin fecha de elaboración).

Si nos fiamos de esta narración, fue Avedon quien impulsa a Korda a fotografiar el proceso revolucionario que estaba viviendo la isla. Al parecer una fotografía que le hizo a una niña cubana titulada *La Niña de la muñeca de palo* (1959) —una pequeña que vivía sin nada, abrazada a un trozo de madero como si fuera muñeca— le hizo darse cuenta de la desigualdad que había en Cuba y le convenció que debía dedicar su trabajo a la Revolución que ofrecía cambiar esas desigualdades. Estos acontecimientos le llevaron a centrar su objetivo en fotografiar la Revolución sin dejar del todo la fotografía comercial de moda.

Pero la transición temática e ideológica no eliminaría del todo la estética aprendida, de tal manera que su ojo traduce su aprendizaje y lo aplica al retratar a los líderes de la Revolución. El retrato del Che, subsume la estética del retrato de Avedon, fuerza, carácter, espontaneidad, fondos claros, luz envolvente y suave aunque con volumen

marcado. También debemos mencionar las relaciones intertextuales con el fotoperiodismo cubano anterior al triunfo de la Revolución en la persona de Ramón Tabío Palma, quien se considera uno de los precursores de la ideología socialista en el campo de la imagen fotográfica y cinematográfica. Su obra se centra en la denuncia social, profundamente documentalista, al igual que la obra de Constantino Arias Miranda, quien: “Con un criterio estético muy próximo al neorrealismo italiano, su óptica raya entre lo espeluznante de la agonía del pobre y la mordaz alegría del rico, las huelgas estudiantiles obreras que fijó en sus negativos conservan el albor de la gesta del Moncada” (Díaz *et al.*, *op. cit.*, p. 18).

La obra de uno de sus maestros Newton Estapé Villa también tiene ecos en el fotoperiodismo practicado por Korda, éste prefería contrastar lo bello y lo grotesco, usando la anécdota como método para mostrar los altos contrastes sociales. Korda menos anecdótico que su maestro prefiere centrar su objetivo en algunos detalles simpáticos, de denuncia social, y en la belleza, perceptibles en sus obras como *El Quijote de la Farola* (1959), *La Niña de la muñeca de palo* (1959), y en el retrato del Che que analizamos.

Y por supuesto, esta imagen tiene relaciones intertextuales con la estética del realismo socialista, estilo que tenía el propósito de: “Mostrar las grandes y nuevas virtudes del hombre...e iluminar el camino hacia adelante’. El realismo socialista insistía en la función social del arte. Explicaba al proletariado el significado profundo de los acontecimientos...Con el realismo socialista, esta función se enfatiza transformándose no en un reflejo de lo social, sino intentando ser un motor” (Rojas: 2006, p.350). El realismo socialista se investía de una misión profética que anunciaba el mañana como una posibilidad de mejor vida, por ello las palabras “futuro” y “horizonte” conformaban parte de la filosofía y de su estética; significaban el espíritu del futuro insuflado al presente. Las fotografías que se produjeron bajo esta estética—en Cuba *El Guerrillero Heroico* de Korda ilustra como ninguna esta estética—desde el triunfo de la Revolución y hasta entrados los años setenta se caracterizan por “la búsqueda constante de lo heroico: las proezas productivas, el sobre cumplimiento de los planes económicos, las concentraciones de las masas populares en los mítines políticos...Al observar las fotos producidas entonces, sobreviene la sensación de que lo heroico poseía el don de la ubicuidad y que la nueva legión de fotógrafos cubanos, no alcanzaba, en número, para obturar tanta ocurrencia de incidentes insólitos generados, en todo el archipiélago, por el proceso revolucionario” (Díaz *et al.*, *op. cit.*, p.21).

Interpretación global del texto fotográfico. La fotografía del *Guerrillero Heroico* de Korda, sencilla en su composición y resolución técnica—incluso con errores de toma por la inclusión de elementos que no cumplían función alguna—no impactó ni visual ni políticamente en el momento de su concepción, era una imagen más entre muchas

que le hicieron al Che Guevara en esos años, y se consideró inadecuada para ilustrar aquel discurso en rechazo al atentado contra el pueblo cubano, en el cual Fidel era la estrella del día y el periódico *Revolución* prefirió su rostro en primera plana que la imagen del Che.

¿Cómo es que esta fotografía se convierte en un ícono de la revolución cubana, un símbolo de libertad, de la rebeldía y en un modelo estético para muchos fotógrafos latinoamericanos? La respuesta no la sabe ni el mismo Korda, cuando Bianchi se la pregunta, se encoge de hombros, aunque comprende bien que es una foto-mensaje en la que uno puede ver reflejado todo aquello que imagina o conoce acerca de Ernesto Guevara, solo sabe que: “Este es el Che. Belleza y juventud, audacia y generosidad, una decisiva actitud de lucha que se impone al profundo dolor del mundo en que se capta...valores estéticos y morales detenidos para siempre gracias a la magia de una fotografía que quedó impresa en la memoria popular y que se transformó en el ‘retrato del Che’” (Entrevista Bianchi-Korda, *Ibíd.*, s/p).

La magia de la que habla Korda no surtió efecto de manera inmediata, sino hasta la muerte del Che, en el retrato quedó la huella de lo que fue o ha sido, con los “elementos retóricos” o “elementos de connotación” como les llama Barthes, que llegaron a constituir sistemas de significación secundaria que se superponen al discurso analógico. Barthes explica en sus reflexiones sobre la fotografía en *La Cámara Lúcida*, que la imagen fotográfica es la reproducción analógica de la realidad, y que existen en ella elementos retóricos como la composición y el estilo que son susceptibles de funcionar independientemente como mensajes secundarios, el estilo es, según Barthes, lo que convierte a la fotografía en un lenguaje a través de los elementos de connotación. A partir de esta aseveración preliminar Barthes interroga la imagen e intenta delimitar qué es lo que en la fotografía produce un efecto específico sobre el que la observa, ¿cuál es el enigma que la hace fascinante?, dado que lo que se oculta tras la fotografía es la muerte, en el caso de Barthes, sobre la muerte de la madre, en nuestro caso la muerte del Che. La imagen del Che hace referencia a algo que fue, algo que ha sido pero se empeña en seguir estando ahí. Para Barthes, esta obstinación de la imagen plausible de permanecer eternamente, adquiere valor pleno cuando el referente ha desaparecido, con la muerte del sujeto fotografiado. Siguiendo esta reflexión, el retrato del Che, aun ante la perplejidad del mismo autor, adquiere un doble valor, el de los elementos connotativos—que aunque pocos son contundentes, digamos suficientes—y el valor que le da la plasmación de lo que fue, la desaparición física del referente, la obstinación de estar siempre presente.

Ante la muerte del Che, su retrato se constituye en más que una prueba, es un referente de lo que fue pero también de lo que ha muerto, es: “La momificación del referente. Como si el fotógrafo fuese en el límite un taxidermista del ese haber existido, con la sola diferencia de que el fotógrafo no falsea el interior de los cuerpos,

no interviene en ellos, en su interior, sino que nos presenta tal como fueron en un instante concreto” (Prólogo a la *Cámara Lúcida* por Joaquín Sala-Sanahuja: p. 26). Lo que el Che representa en ese retrato, la belleza, la juventud, la audacia, la actitud de lucha, que solamente existió en un evento concreto en el tiempo y el espacio, ese día ante la tribuna de un funeral masivo, no volverá a repetirse; pero la fotografía lo reproduce al infinito tantas veces como se estampe en una playera de un joven rocanrolero, en un punk, en una anuncio de ron o en las pancartas de los movimientos sociales. Barthes dice que: “Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (*Ibíd.*, p.31).

En el análisis que hace sobre la fotografía en *La Cámara Lúcida*, a Barthes no le interesa seguir los métodos que tradicionalmente se han aplicado a su estudio, por eso evita acercarse a esta desde la técnica, la historia o la sociología, en su lugar prefiere ser “salvaje” e ignorar las reglas de composición. Seamos salvajes pues, obviando las reglas elementales de la composición que cumple el retrato, ¿qué queda de la imagen del Che? Queda el *Spectrum* de la fotografía, es decir el espectáculo de la muerte en que se convierte tras el retorno de lo muerto a que hace referencia. Y es en este punto donde el retrato del Che hace contacto con emociones, deseos, angustias. Al morir sobreviene el horror de perder la libertad, la juventud, los sueños. Su rostro, aunque representa al de un hombre muerto o quizás por ello, parece significar su retorno, la mirada puesta en la lejanía es el *punctum*, el pinchazo que nos apunta, nos lastima y nos atrae.

Como lección estética el retrato del Che condensa los principios de la fotografía directa y del realismo social, en especial aquellos que enfatizan el valor del arte como una de las vías para el cambio social y como motor del mismo. El papel del artista, se entiende, es el ser testigo visual de la época a través de sus imágenes. ¿Cuántos Kordas podemos nombrar?, una lista interminable de fotógrafos salieron a la calle a retratar los líderes de movimientos sociales en toda América Latina, buscando su parte más humana, sin dejar de lado la estética, pero ante todo ese momento decisivo que captura en un instante decisión, fortaleza, y espíritu de lucha.

Quince años después de haberse realizado el retrato del Che, agotado el modelo que exaltaba la figura del líder revolucionario, el fotógrafo buscaría fuera de este el sentido de la revolución social. Una segunda generación de fotorreporteros concentraría sus esfuerzos en el nuevo héroe de la Revolución, el hombre común; el trabajador de las fábricas, el cortador de caña, o la vida lúdica del cubano. Explorarán con sus lentes la naturaleza agitada de la vida de la isla, iniciando con ello un nuevo sentido estético, cada vez más personalizado.

### **Rigoberto Romero Cardona**

La obra de Rigoberto Romero, de quien analizaremos la siguiente imagen, pretende ser una evidencia de los cambios que se sucedieron en la práctica artística de los años setenta cuya propuesta estética impactó de manera contundente en otras latitudes del subcontinente latinoamericano por más de tres décadas, siendo todavía en la actualidad una tendencia que se resiste a desaparecer; el artista plástico, estará más interesado en la cotidianidad, en el transcurso de la vida de un pueblo que canta, baila, se entristece o simplemente transita.

El trabajo de Romero tiene varias significaciones para esta investigación. Por un lado es significativo porque es la antítesis de Korda, no es conocido, nadie ha escrito sobre su trabajo fotográfico, no hay publicaciones, ni videos que analicen su obra; y por otro lado, su trabajo es representativo de una estética que ha perdurado hasta el agotamiento en Latinoamérica. Pero hay que decirlo, este análisis es un reto, ya que con poco o ningún material bibliográfico de apoyo, pretende hacer un homenaje a este fotógrafo y un considerable esfuerzo por teorizar sobre su obra.



Rigoberto Romero Cardona, De la serie *Con Sudor de Millonario* (1974-1975).



Nivel contextual. Rigoberto Romero Carmona (La Habana, 1940-1991), una personalidad casi opuesta a la de Korda en muchos sentidos. Apenas se le menciona en algunos libros de historia de la fotografía cubana; no existen publicaciones que analicen su trabajo, solo unas cuantas líneas le dedica *Wikipedia*, no hay investigaciones previas ni información suficiente para fundamentar un análisis profundo por lo que centraré este breve acercamiento a la impronta que deja su trabajo en esta imagen. Sobre su vida solo se sabe que nació en 1940 y murió en 1991 en la Habana, Cuba. Realiza estudios de Historia del Arte en la Habana y aprendió fotografía con Raúl Martínez. Aunque no hay investigaciones sobre su trabajo, este ha sido exhibido en La Segunda Bienal de la Habana, en 1986, en la Cuarta Bienal edición 1991, y en “Cuba: 100 años de fotografía”, Casa de las Américas, Madrid, en 1998.

Su trabajo como el de otros fotógrafos cubanos, fue opacado por la avalancha de imágenes producidas durante la llamada “épica” de la Revolución Cubana por fotógrafos como Raúl Corrales, Korda u Osvaldo Salas. La estética fotográfica de esta década, que perdurará hasta finales de los años ochenta, se adeuda con el trabajo previo de los fotorreporteros antes mencionados, con la consabida influencia estética de Luc Chessex y el realismo social. Esta nueva generación, más cercana a Chessex, elaboraría atractivos y dinámicos ensayos fotográficos que describían los esfuerzos del pueblo cubano para sostener el nuevo sistema socialista de distribución de las riquezas.

La fotografía que analizaremos corresponde a la Serie *Con Sudor de Millonario*, ensayo fotográfico que realizara junto con Leovigildo Manuel González Pérez entre 1974-1975 para la revista *Cuba*. Sus negativos e impresiones se encuentran resguardados en la Fototeca Nacional de Cuba, en el Consejo Mexicano de Fotografía y en la Casa de las Américas. Este ensayo fue preparado como libro pero nunca salió a la luz, a diferencia de otros ensayos centrados en la figura de Fidel: *A la plaza con Fidel*, de Mario García Joya, o *La Microbrigada* de Ernesto Fernández, que fueron publicados oficialmente y usados como soporte de catálogos. La zafra, tema recurrente desde los años sesenta, seguirá siendo motivo para muchos fotógrafos. En el ensayo de Romero la figura principal es el campesino o guajiro machetero y su hazaña cotidiana que compite ahora con la imagen del líder de la Revolución.

Respecto a los parámetros técnicos poco podemos mencionar, acaso podemos aportar alguna información a partir de una lectura atenta. En principio, mencionar que es una impresión fotografía en blanco y negro, plata sobre gelatina, perteneciente a la serie *Con Sudor de Millonario* que aborda la temporada de la zafra en Cuba (los primeros meses del año). Por declaraciones hechas de algunos fotorreporteros de la isla (Korda y Corrales), se sabe que tenían predilección por las cámaras de pequeño formato como la Leica M2, por su versatilidad, fácil manejo técnico y gran resolución óptica. Esto nos hace conjeturar que Romero realizó esta fotografía con una cámara Leica 35mm y un



lente angular con un diafragma cerrado, por la distorsión de las líneas del primer plano y la profundidad de campo en toda la imagen. La presencia de un grano muy fino, alta resolución, y la luz brillante e intensa del mediodía hacen suponer el uso de la película ASA/ISO 125.

Esta fotografía es uno de los mejores ejemplos que manifiestan los cambios que se estaban produciendo en la estética surgida después de culminado el proceso revolucionario. Romero pertenece a un grupo de fotógrafos que deciden desprenderse de la anécdota revolucionaria y:

Pasan a distinguirse por un sentido de la realidad profundamente emocional, una visión optimista y sana de la vida y una técnica sencilla. Buscan los temas de sus trabajos en la vida diaria de las personas corrientes. Visitan a los trabajadores en las fábricas, a los campesinos en las granjas, a los hombres de ciencia en los laboratorios y recogen sus vidas en sus ambientes o los siguen al aire libre en sus momentos de descanso. Están interesados por encima de todo en un retrato de la realidad. Para ellos los temas principales del arte fotográfico son los hombres y las creaciones humanas (Díaz. *Op. cit.*, p. 21).

Aunque separados temáticamente por la generación de fotógrafos de la década anterior, los fotógrafos de los años setenta, no lo están ideológicamente, su principal cliente sigue siendo el estado que usa esas imágenes para decorar edificios públicos como escuelas, hospitales o fábricas y como propaganda política.

Nivel morfológico. La escena presenta a un campesino joven, en plena faena del corte de caña de azúcar o también llamada zafra. Éste viste ropa de guajiro (campesino) y sombrero para protegerse del sol recalcitrante del medio día. Le rodean hasta casi confundirse entre ellas, las cañas cortadas que ocupan prácticamente la totalidad de la escena. Con machete en mano el objetivo ha detenido el momento exacto en que corta otra más, de las tantas que se amontonan en una pila frente a él. Lo primero que llama la atención es la dirección de los carrizos cercenados, que obligan a dirigir la mirada hacia el único personaje de la escena ubicado justo en un centro dinámico, ya que la vista puede ir y volver a través de la enorme cantidad de ramas que apuntan hacia el campesino en su movimiento detenido.

Dominan en la escena las líneas diagonales sobre algunas dos o tres inseguras líneas con tendencia a la vertical; incluso la posición del cuerpo, congelado en el acto del corte de la caña—que aún sostiene entre sus manos—esboza dos fuertes líneas diagonales encontradas que forman una especie de punta de flecha, y cuyo dinamismo se acentúa por la posición de los brazos, que también dibujan triángulos en sí mismos.

Se pueden distinguir con detalle cuatro planos en la imagen. El primero, formado por la pila de cañas derribadas delante de la figura; en el segundo plano, el afanado

cortador de caña, el machete en posición retraída para asestar el siguiente corte, y la caña que sostiene en su mano derecha para ser colocada en la pila de enfrente; el tercer plano lo constituyen la empalizada de cañas que faltan por cortar, aún de pie; el último plano, naturalmente, dominado por el cielo gris que se pierde en un infinito sin nubes.

El sujeto principal aparece enfocado en plano completo ante un entorno de ramas de caña cortada y sin cortar que casi le confunde. Si queremos verle con detalle, es pertinente detenernos por un momento y acercarnos, entonces se percibe la diferencia entre el machete y la caña que sostiene en una de sus manos. La imagen completa una escena abigarrada de elementos que van respirando poco a poco hasta llegar a la libertad que deja sentir el cielo libre de la parte superior de la escena.

La iluminación de medio día produce sombras duras sin detalle y zonas de altas luces también sin detalle, además de algunos tonos grises medios, es decir que se trata de una fotografía de contraste alto con un poco de textura visible en la camisa, el sombrero y en algunas ramas de caña. Es sabido, según declaraciones de Korda, que el fotógrafo cubano prefería el uso de películas de grano medio y grano fino, por el alto contraste y el grano fino en condiciones óptimas de iluminación, suponemos que esta fotografía pudo haber sido tomada con película ASA/ISO 125, con una velocidad media de obturación para congelar el instante del corte. La fotografía ofrece nitidez en cada uno de los tres primeros planos focales—el último plano no registra nubes u objeto alguno que nos permita aseverar la profundidad de campo en esa zona— por lo que podemos hablar de una amplia profundidad de campo y el consabido uso de un diafragma cerrado, quizás un f/16 o f/22, con un lente angular por la distorsión de algunas cañas en el primer plano y la acentuada profundidad de campo propia de estos objetivos.

La escena ha sido capturada a pleno medio día, constatable por las sombras que se producen en el sombrero, la nariz y en cada caña, cuyo volumen está dado por el alto contraste entre sombras duras y luces altas sin detalle. En esta fotografía destacan el dinamismo de las líneas diagonales orientadas en todas direcciones, la profundidad de campo amplia, la centralidad del objeto principal que casi se confunde con el resto de elementos, el uso de los tonos altos y bajos que producen una fotografía del alto contraste con tonos medios en el cielo y pequeñas partes de la imagen.

Nivel compositivo. En lo que respecta al nivel compositivo, podemos hacer notar que es una fotografía con amplia profundidad de campo con perspectiva central, realizada a nivel del piso en contrapicado para acentuar y distorsionar un poco las líneas diagonales que dinamizan la imagen. La composición es en formato vertical y casi en el centro se localiza el máximo punto de interés y el foco; el campesino en la zafra ensimismado en su trabajo, cuya mirada se coloca en el lugar donde va a depositar la caña, ignorando por completo al fotógrafo. Las sombras que se desprenden del

sombrero le cubren el rostro, por lo que solo podemos suponer la dirección de su mirada por la dirección del cuerpo que se encuentra ligeramente girado hacia la izquierda.

En el centro de la imagen se localiza la pierna ligeramente doblada, hacia donde apuntan todas las líneas, más si dividimos la imagen en seis secciones, a la manera de la sección áurea, el punto de interés está en la sombra que produce el sombrero y oculta los ojos, esos ojos que no vemos constituyen el *punctum* de la imagen, podemos suponer a dónde ve y lo que ve, pero no tenemos la certeza de nada, podría estar mirando al fotógrafo. Esos ojos como máscara provocan cierto desasosiego y desconcierto, como si se tratase de un antifaz que anula cualquier intento de identificación, como si pretendiera no ser reconocido y en ese intento, buscar fundirse con cualquier otro campesino. Es de extrañar la soledad en que se fotografía al guajiro, cuando lo común es que la zafra sea realizada por un grupo de personas que van haciendo la labor; el término zafra viene del árabe *saфра* que significa viaje y se requiere un gran número de personas para llevarle al cabo.

El papel protagónico del campesino es evidente al colocarle casi al centro del cuadro, pero no podemos negar que las cañas de azúcar compiten en proporción y en planos, ya que esta última ocupa casi la tercera parte de la imagen, lo que sugiere una igualdad en importancia más no en proporción. La colocación del campesino al centro recargado ligeramente hacia la derecha del espectador hace que la distribución de los pesos visuales se caiga ligeramente hacia esa dirección, equilibrada hábilmente con el uso de tonos claros de algunas cañas amontonadas en el primer plano.

Esta composición corresponde a la estética ya conocida desde la década de los años sesenta, en cuyos elementos constitutivos podemos mencionar el uso del angular que permite ampliar el campo visual y acentuar la profundidad de campo amplia, dinamismo visual a través de líneas diagonales y la preferencia de los contrastes altos, por sobre los medios. El punto de interés es el sujeto, el hombre que trabaja todos los días y con “Sudor de Millonario” produce la riqueza que sostiene a toda una nación, en el caso de Cuba, a través de la producción de caña de azúcar.

Espacio de la representación. En lo que respecta al campo de la representación, este se enriquece con una amplia profundidad de campo, lo que ayuda a leer con detalle el entorno enmarcado en un espacio abierto. El personaje principal no se conecta con el espectador ni dirige la mirada hacia fuera de campo, sino que inmerso en su tarea mira a una rama que está dentro del campo de la representación. El ritmo formal producido por las cañas en ambos lados de la composición hace referencia a la extensión de un campo que continua y se expande en diversas direcciones, lo que hace suponer que este personaje solo es uno entre miles que estarán haciendo una labor semejante en otro espacio, quizás por ello los detalles en el rostro no son relevantes y puede muy bien ser registrado sin reparar en sus características físicas.

El entorno que rodea al campesino no deja lugar a dudas sobre el espacio que se representa, es de fácil identificación; es un campo de cultivo de caña de azúcar en tiempos de la zafra, labor que requiere el trabajo de muchos hombres para recolectar la cosecha. Esta imagen busca evidenciar el esfuerzo que significa esta faena, ejemplificado en un solo campesino, pero que finalmente puede interpretarse como la escenificación de todos los campesinos cubanos.

En otro nivel de lectura, el espacio representado inviste connotaciones sociales y políticas, al tratarse de un espacio esencialmente de trabajo, implica gran responsabilidad; el sudor de un solo campesino, simboliza la entrega y el esfuerzo físico de todo un pueblo por sacar adelante a su país. Un gran esfuerzo, un hombre que exuda el valor de un millón, según puede interpretarse por el título que los autores del ensayo fotográfico otorgan a esta serie.

Es posible que esta imagen haya sido construida ex profeso en mutuo acuerdo con el campesino, a quien pudo habersele pedido continuar su labor en determinado sitio para acentuar los valores compositivos necesarios para construir la imagen. Pero también es posible que esta imagen haya sido espontánea y natural, no tenemos elementos contundentes para defender una u otra postura.

Tiempo de la representación. Es posible percibir el tiempo de diversas maneras. Una es a través de la hora del día, podemos presumir que se trata de pleno mediodía, por las sombras proyectadas del sombrero y las luces altas que caen sobre algunas cañas y las sombras duras que estas proyectan. La otra podría ser a través de la edad del guajiro, por su estatura y lo que se alcanza a ver del rostro quizás tenga treinta años o más, es un hombre joven. Una tercera referencia al tiempo podría ser a través de la temporada en que se realiza la zafra en Cuba, al parecer en los primeros meses del año, entre enero y febrero.

Por otro lado es también una acción suspendida del tiempo, en un momento en que el trabajador realiza el corte y va formando pilas con las cañas, ese movimiento congelado nos hace suponer una continua y obstinada repetición que, aunada a la acción incesante de otros campesinos haciendo lo mismo, es tan enfático que casi podemos percibir los sonidos que producen el corte de las cañas, el murmullo de su movimiento al colocarlas en la pila. Este congelamiento de la imagen tiene la intención de hacer parar el tiempo, en una instantánea a través de una obturación rápida, para que el espectador en un hospital, escuela, u oficina pública, perciba el esfuerzo del campesino como un acto mimético de su propio trabajo para sostener un sistema económico que busca como ideal la distribución igualitaria del trabajo y la riqueza; no es solo Castro y demás líderes revolucionarios, sino cada uno de los trabajadores, que con su sudor sostienen la economía del país.

En resumen podemos sustentar que es una fotografía aparentemente espontánea y sin pose—al menos así lo quiere representar el autor—en la cual el protagonista principal representa a todos y cada uno de los trabajadores cubanos que con su labor están

haciendo posible el funcionamiento de una nación. La temporalidad es una característica bien definida, el tiempo en esta imagen está simbolizado de diferentes maneras; la juventud del campesino, la hora del día, la estación del año en que se realiza la zafra.

El conjunto de los elementos compositivos nos permite aseverar que es una imagen documental de los años setenta, en la que se hace uso de elementos compositivos como el dinamismo de las líneas diagonales, el triángulo, la profundidad de campo amplia, el alto contraste y el grano fino para acentuar una imagen-acción que pretende representar a la masa trabajadora de Cuba.

Nivel enunciativo. El *Trabajador Heroico*, puede muy bien titularse esta obra, en clara referencia a su contraparte, el retrato del Che realizado por Korda—al menos temáticamente—. Tenemos en esta imagen un claro ejemplo de la estética del realismo social, que cabría también en el documentalismo comprometido que requiere casi como fórmula, representar al obrero o campesino como protagonista, el uso de planos dinámicos a través de líneas diagonales, predominio de tonos altos y bajos.

Para enunciar su propuesta estética, el fotógrafo ha tenido que inclinarse casi hasta el nivel del piso donde ha colocado la cámara en contrapicado, obligando al espectador a entrar al cuadro desde las líneas que dibujan la dirección de las cañas en el primer plano. Desde esta visión el fotógrafo utiliza el movimiento de las líneas, los contrastes que estas generan y su ubicación para dirigir la atención al hombre que está inmerso en su trabajo cotidiano, buscando con ello enaltecer tanto al trabajador como al fruto de su trabajo. No hay pretensiones de neutralidad ideológica, el fotógrafo anuncia con elementos compositivos claros y sencillos un mensaje dirigido a toda la comunidad cubana: todos trabajamos para levantar esta nación. El fotógrafo no pretende caracterizar a un trabajador, sino a la masa de trabajadores que éste personifica, por ello el rostro apenas es visible de entre las sombras que produce el sombrero, es una fotografía que personaliza a la masa, no a un individuo.

El congelamiento de la acción del personaje principal es otro recurso enunciativo que deviene en un elemento poderoso, es una instantánea de un trabajador que al detenerle se convierte en un símbolo, y sustituye la imagen del líder, cuyo discurso es el sonido rítmico de sus brazos al corte de la caña, su sudor es “sudor de millonario”, porque es rico quien transforma los recursos naturales que da la tierra.

Las huellas enunciativas en esta imagen son claras y contundentes, la profundidad de campo amplia, facilita la lectura desde distintas posiciones y planos focales, unida a la definición y claridad proporcionados por la luz natural de un día sin nubes. La perspectiva del fotógrafo en contrapicado dimensiona al trabajador en una altura superior del nivel de los ojos, lo que induce a cierto respeto hacia la clase trabajadora que aquí se significa en el guajiro. También existen huellas enunciativas claras de una estética que tiene como principio la función de la obra de arte como motor de cambio y generador de conciencia social: el trabajador, el obrero y el hombre común exaltados

en su función transformadora a través del trabajo, el uso de recursos formales como las líneas diagonales y contrastes altos para enfatizar el movimiento y el dinamismo, la transformación.

Las relaciones intertextuales. Para iniciar es pertinente mencionar que existen en esta obra, relaciones intertextuales muy semejantes a aquellas citadas en el trabajo de Korda pues ambos, compartieron condiciones, estéticas y principios análogos. La influencia del suizo Luc Chessex es evidente en la preferencia de los contrastes altos, y el uso del objetivo gran angular para obtener una visión panorámica y acentuar la profundidad de campo, concediendo además gran importancia al contexto que rodea la acción.

También debemos mencionar las relaciones intertextuales con el fotoperiodismo cubano anterior al triunfo de la Revolución, en la persona del pintor y fotógrafo Ramón Tabío Palma (1915-1975), quien se considera uno de los precursores de la ideología socialista y el documentalismo comprometido en el campo de la imagen fotográfica y cinematográfica. Como fotógrafo se dedicó a denunciar las duras condiciones de vida de los campesinos y obreros que eran sobreexplotados por compañías extranjeras. Y por supuesto, esta imagen también tiene relaciones intertextuales con la estética del realismo socialista, que insistía en la función social del arte, y el papel del proletariado como motor de cambio. El realismo socialista investía la imagen del trabajador de una misión profética que anunciaba el mañana como una posibilidad de mejor vida, por ello las palabras “futuro” y “horizonte” conformaban parte de la filosofía y de su estética; significaban el espíritu del futuro insuflado al presente cuyos rastros podemos apreciar en las obras de muchos fotógrafos cubanos de las décadas sesenta y setenta especialmente. La fotografía en el sistema socialista, es puesta al servicio de la causa revolucionaria, y busca, no la exaltación del trabajo de un individuo en particular, sino la suma del esfuerzo colectivo. No ahondaremos más en este punto porque seríamos redundantes, ya hemos revisado en el trabajo de Korda sobre esta estética.

Interpretación global del texto fotográfico. La fotografía *Sin Título* de la serie *Con Sudor de Millonario* de Rigoberto Romero tiene importancia para esta investigación por dos circunstancias especiales. Por un lado, nos da una lección sobre la manera en que se construye la historia de la fotografía y la historia del arte. Rigoberto Romero siendo un fotógrafo con recursos técnicos y compositivos de notable valor estético, no tiene reconocimiento en los anales de la historia de la fotografía cubana por cuestiones de marketing e intereses del estado. Por otro lado, su trabajo fotográfico condensa de diversas maneras, la estética que iniciada en Cuba en los años setenta, predominó en la mayoría de países latinoamericanos—con el nombre de documentalismo gráfico, o fotografía comprometida—, por más de treinta años, y en algunos casos todavía parece resucitar.

Muchos fotógrafos latinoamericanos que documentaron los movimientos sociales, las clases sociales desprotegidas, o que registraron grupos y escenarios indígenas, pronto

adoptaron los principios estéticos y en algunos casos ideológicos, heredados de la revolución cubana, como propios, algunos porque sus países vivían procesos revolucionarios semejantes y otros por convicción ideológica, con la salvedad de que en el subcontinente latinoamericano solo Cuba construía un país desde principios económicos e ideológicos socialistas.

El fotógrafo cubano de los años setenta que trabajaba para el estado socialista no era incauto, sabía que usaba su equipo fotográfico como un medio de expresión al servicio de una ideología y de un sistema cuyos intereses intentaba reflejar, en ello no puede haber neutralidad. Desde el momento en que elige un punto de vista, la luz, las tonalidades, la composición, también se construye un lenguaje visual: “Lejos de una realidad aséptica, el gobierno de Fidel Castro concibe la práctica documental como la imagen material de una ideología y crea un universo iconográfico que en muchas ocasiones ayudará a promocionar y consolidar los logros del régimen” (Tejo: *Op. cit.*, p.36).

Desde estos principios estéticos e ideológicos, el fotógrafo documentalista latinoamericano entiende su labor fotográfica como la imagen física de una ideología en cuya construcción era un participante activo, y creía, también necesario. Revisando fotografías documentalistas de estas tres décadas (1970 a 1990), entre tanta maraña ideológica que excretan, es difícil entrever lo que el fotógrafo realmente piensa y no lo sabremos sino hasta iniciada la década de los noventa.

Fueron los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía iniciados por un grupo de inquietos fotógrafos mexicanos en los años setenta, los espacios de discusión que nos permiten ahora conocer la manera en que se conceptualizaba y percibía la práctica fotográfica en Latinoamérica, en la siguiente sección buscaremos esclarecer algunos puntos clave sobre estas cuestiones.

## **Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía, un sitio para reflexionar y teorizar la fotografía**

En la ciudad de México, con motivo de la exposición *Historia de la fotografía cubana* llevada a cabo en el Museo Carrillo Gil en 1979, María Eugenia de la Haya “Marucha” publicó bajo el título: “Apuntes para una historia de la fotografía en Cuba”, uno de los primeros intentos por dar forma a la historia de la fotografía en la isla, investigación que originalmente se había iniciado como tesis de graduación. Lo relevante de este hecho es que casi a finales de los años setenta, este artículo sería el primer intento por empezar a teorizar la producción fotográfica de la isla. Esta investigación, más descriptiva que analítica, aporta importantes datos para construir la historia del arte cubano, ya que: “Era la primera vez que se intentaba ‘narrar’ una historia fotográfica con la virtud incuestionable de recopilar datos que hasta el momento se encontraban



dispersos en decenas de publicaciones y que abarcaban más de un siglo” (Vives: 2001, p. 138). Para esta investigación recopiló información de archivos públicos y personales de muchos fotógrafos, reunió negativos, daguerrotipos, ambrotipos, entre otros, para armar el cuerpo estructural de la fotografía hecha en Cuba hasta los años sesenta. Es patente en esta investigación el marcado carácter nacionalista, muy en boga en los países latinoamericanos, cuyo interés se centraba en el rostro de la nación retratada en cada negativo. Esta visión incentiva a entender la fotografía como historia gráfica del desarrollo de cada país y descuida los elementos formales y artísticos de la obra, asegura Vives.

El artículo de Marucha es un buen ejemplo del momento que vivían el resto de países de habla hispana en América en cuanto a teorizar la fotografía se refiere. Hay un interés primario, y quizás elemental, por clasificar la práctica fotográfica en periodos, temas y generaciones, en vista de la poca o nula historiografía fotográfica. Sin embargo esta visión nacionalista, que se centra en aspectos que definen y describen el rostro de una nación, suele dejar al lado, como en este caso, los trabajos experimentales o de cualquier índole que no se ajusten propiamente a esta condición.

Un poco así estaba la teorización de la fotografía en Latinoamérica cuando en 1978, se inaugura en México el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, organizado por el Consejo Mexicano de Fotografía bajo los auspicios del Instituto Nacional de Bellas Artes y la Secretaría de Educación Pública, cuya convocatoria logró un éxito rotundo al reunir a 190 fotógrafos de 15 países, 8 ponencias y 16 comentarios de las mismas, se publicaron tres libros y dos exposiciones paralelas al mismo. Este coloquio inició todo un proceso de interés internacional de la fotografía latinoamericana. Un año después, la fotografía latinoamericana se hacía presente en exposiciones, conferencias y debates, en los encuentros en Venecia, por ejemplo, y después en Arles. Es de gran importancia señalar la muestra presentada en 1981, bajo la curaduría de Erika Billeter *Fotografía Latinoamericana, de 1860 a la fecha* y después *Canto a la Realidad* en Madrid. Este evento fue la primera tentativa de presentación de la fotografía latinoamericana según una visión desde fuera, también debemos recordar un número especial de la revista *Camera* en diciembre de 1978. También fue la primera tentativa para provocar interés en definir, caracterizar y teorizar la fotografía latinoamericana. Además propició una evaluación de los productos fotográficos y un reconocimiento del aislamiento y la falta de comunicación entre sí. El país que destacó más por su relevante propuesta que conjugaba profesionalismo, optimismo y sinceridad fue Cuba, que presentó por primera vez fuera de sus fronteras las impactantes imágenes de la Revolución, le significó un reconocimiento nunca antes visto a nivel internacional.

En este primer coloquio—cada uno se definiría por una temática en particular—las preguntas que se intentan contestar son: ¿Por qué fotografiamos? ¿Por qué nos interesa lo que ocurre? ¿Por qué deseamos documentar la vida? ¿Qué identifica a la fotografía latinoamericana? Es decir que en las conferencias domina un carácter

confesional de por qué se fotografía, como intentando dar una respuesta hacia dentro de cada fotógrafo, y el interés por la identidad fotográfica de la región. Es notable el interés por conocer y sistematizar la producción de otros países. No es de extrañar que una de las preocupaciones fundamentales haya sido la necesidad de centrarse en lo historiográfico: catalogar, clasificar y organizar la obra fotográfica, en vista de la carencia de un sistema organizativo de la imagen y de la escasa información que sobre la producción fotográfica de cada país se tenía hasta entonces.

La tendencia dominante, en cierto modo liderada por la crítica e historiadora de arte argentina Raquel Tibol, atribuye a la fotografía latinoamericana la misión clara y precisa de servir para documentar la vida en un continente lleno de necesidades. En la ponencia que dicta *Bases para una metodología crítica en la fotografía latinoamericana*, detecta lo que a su juicio tiene en común los fotógrafos latinoamericanos:

Rechazo a la sociedad alienante e injusta; denuncia de la explotación, la marginación, la colonización; ruptura con los modelos estéticos convencionales; impulsos de reafirmación que reconocen en lo concreto inagotables canteras; lectura consciente de las peculiaridades geográficas y étnicas para otorgarles en la imagen niveles de significación; desprecio por las descripciones superficiales que no aspiran a revelar las relaciones entre el hombre y su espacio social y natural;...abstención de subterfugios técnicos puestos a disposición del fotógrafo por la industria consumista; negación de la técnica sofisticada o proyectada como finalidad, con detrimento de lo creativo y lo imaginativo; voluntad de transmitir hechos de la realidad cotidiana que muchos pretenden ignorar y que otros ocultan y deforman...aceptar que no es la cámara la que miente sino el fotógrafo cuando ejerce su derecho a explorar en lo simbólico; evitar manipulaciones y respetar al sujeto (Hecho en Latinoamérica I: 1979, p. 20).

Hay poco que agregar a esta participación que traduce con claridad los presupuestos del realismo social y la fotografía documental de compromiso social, finalmente descarta la manipulación y por ende a los fotógrafos interesados en esta técnica.

Como resultado del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, se publicó, además de las ponencias, un libro que contenía una muestra del trabajo de diversos fotógrafos del continente con el título de *Hecho en Latinoamérica*, antes de la publicación se solicitó que cada fotógrafo participante escribiese una carta donde explicara por qué fotografía o qué le significa el acto de fotografiar, este requisito más que un intento de construcción teórica sobre su práctica fotográfica supone un ejercicio de reflexión interna, un dialogo personal que bien puede considerarse también como una confesión. Margarita Barroso, fotógrafa mexicana escribe: “En la fotografía yo no busco—en ningún momento— la evasión de la realidad, trato de que tenga un sentido y una razón, y no simplemente la satisfacción personal, sino de comunicar algo...siento que el fotógrafo debe ser consecuente con su época y tener

una actitud comprometida, ya que él tiene en sus manos la oportunidad de transmitir los hechos y las imágenes que forman una realidad concreta y objetiva” (Hecho en Latinoamérica: 1978, s/p). Enseguida aclara que se considera una fotógrafa de protesta: “Porque al hacer fotografía comprometida transforma la conciencia de otros y la propia” (*Ibíd.*).

Pedro Iriarte, también mexicano, expresa sobre su obra: “Mi trabajo pretende señalar diferentes niveles de alienación haciendo hincapié en aquellos dirigidos a los grupos vulnerables de la sociedad. Estos grupos están formados por todos aquellos que son sujetos a relaciones de explotación, desde el campesino que vive condiciones inhumanas hasta la condición de objeto a la que se ha condenado a la mujer. Por otra parte la obra es una búsqueda de identidad y un intento de subversión. Búsqueda de identidad, borrada primero y negada sistemáticamente después. Subversión de la imagen para transformarla en un arma de control en un instrumento crítico liberador” (*Ibíd.*).

Patricio Guzmán fotógrafo chileno explica que: “Como individuo latinoamericano y militante con las luchas de nuestros pueblos, permítanme definir cuáles han sido mis puntos de vista...La fotografía es el fiel reflejo de nuestra realidad...y como espejo debe reflejar sin distorsiones...El fotógrafo comprometido con su pueblo y su época en su lucha por conquistar su independencia y liberarse de la opresión imperialista deberá ser fiel a él y saber interpretarlo...Debemos estar siempre atentos a la denuncia y ayudar mediante nuestra capacidad y sensibilidad a luchar contra la injusticia social en que viven y trabajan las mayorías de nuestros pueblos latinoamericanos (*Ibíd.*).

De Cuba, Alberto Díaz Gutiérrez “Korda” dice que su fotografía: “Refleja el tránsito de un pequeño burgués sorprendido por una profunda revolución social que lo encuentra dedicado al trabajo con bellas modelos, envuelto en elegantes sofisticaciones y decide convertirse en cronista gráfico de aquellos acontecimientos entre los cuales considero como el más importante el haber tenido la oportunidad de conocer de cerca a su máximo dirigente y colaboradores cercanos, y de haber compartido con éstos, como el resto del pueblo cubano todos los acontecimientos que ya son parte de nuestra historia y por tanto de la historia latinoamericana” (*Ibíd.*).

Y si continuamos repasando los motivos por los cuales el fotógrafo latinoamericano de finales de los setenta fotografiaba, percibimos ciertos principios unificadores: hacer fotografía es un compromiso militante y social con la gente desprotegida; el fotógrafo es un transformador de conciencia propia y ajena que debe ayudar a liberar a la masa de la opresión del sistema imperialista-capitalista; la fotografía debe ser directa, realista y sin manipulación para que cumpla mejor con su función reveladora de la realidad, pero también es una búsqueda por encontrar la identidad perdida. Castro y Cuba triunfaron, casi todos los fotógrafos latinoamericanos que estaban en función en

los años setenta declaraban las mismas consignas que la revolución socialista: ser fotógrafo y no ser revolucionario era una contradicción.

Desde la teoría, precedida por Tibol, el fotógrafo latinoamericano es un “trabajador” cuyo propósito esencial es denunciar las injusticias sociales de una manera creativa y novedosa, quien debería rechazar aquellas descripciones “superficiales” que no revelen la verdad del hombre, no utiliza equipo ni dispositivos sofisticados para no caer en el consumismo, tiene la voluntad de transmitir los hechos reales, sin manipularlos.

Desde Cuba el crítico Edmundo Desnoes hizo un esfuerzo por construir un modelo ético para la fotografía latinoamericana en la década de los setenta, en la publicación del libro *Para verte mejor América Latina (Siglo XXI, 1972)*. En éste al analizar las imágenes de la fotografía latinoamericana concluye que la mayoría de fotógrafos son sujetos que no tienen la posibilidad de construir, narrar, y representar su propia versión de la historia. Que están incapacitados por lo tanto, para entenderse como sujetos históricos. Esta es una de las respuestas que desde la crítica cubana se dio para explicar la situación intelectual del fotógrafo latinoamericano. El cual al estar inmersos en un sistema enajenante—a excepción de Cuba que en esas fechas era considerado un modelo viable en términos culturales y sociables—, capitalista, el fotógrafo es parte de ese mecanismo de enajenación colectiva, al cual insta a convertirse en un vehículo para introducirse en la historia y revertir esas relaciones de poder a través de su hacer fotográfico.

El Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía se llevó a cabo también en México en 1981 en medio de polémicas y desacuerdos. Organizado por el Consejo Mexicano de Fotografía creado al finalizar el primer coloquio, su director, el controvertido fotógrafo de origen español Pedro Meyer, por esa fechas consideraba que la fotografía documental era una respuesta natural a la realidad a que se enfrentaba día con día el fotógrafo. “El arte”, refiere en la inauguración del Segundo Coloquio “responde—o debería responder—a las características singulares de la sociedad de donde emana... Aquellos que buscan trasplantar los enfoques y criterios ajenos a nuestra realidad, en aras de la ‘universalidad del arte’, se encuentran, casi siempre, desubicados y desarraigados. Sus imágenes podrán estar realizadas con proficiencia técnica, pero sin la fuerza que surge del compromiso con lo propio”. (Hecho en Latinoamérica II: 1981, p. 10). Con ello hacía notar la importancia que seguía teniendo la fotografía documental, contraponiéndola al “arte universal”. Desde esta visión se conformaron las ponencias y la selección de las obras para la exposición y publicación. Ello provocó que más de 40 fotógrafos mexicanos de reconocido prestigio, decidieran no participar, porque además consideraban que la fotografía seleccionada para participar promovía una visión turística de la ciudad y la organización del coloquio carecía de una coherencia interna. Ello hace suponer que un gran sector de fotógrafos

mexicanos en este caso, rechazaba el protagonismo que se le daba a la fotografía documental y la visión folclórica- exótica que a través de ella se promovía de los países. Este rechazo augura cambios significativos desde la conceptualización y la práctica fotográfica que acusa un agotamiento del sesgo documental y la promoción hacia el extranjero como practica unívoca.

Desde las lecturas, los temas abordados hacen referencia, en su mayoría, a asuntos socio-políticos y poco o nada a la teoría y crítica fotográfica. La participación fue menos entusiasta que en la primera edición, participaron 17 países con obra de 50 fotógrafos mexicanos, mucho menos que en la primera convocatoria, debido, en parte, a que esta segunda versión no fue abierta para dar entrada a toda la gama de participantes. Su estructura combinó talleres, lecturas, exposiciones, presentaciones cinematográficas y la publicación de *Hecho en Latinoamérica II*, con más de 600 imágenes que intentaban convencer que la fotografía Latinoamérica era algo más que el trabajo de Manuel Álvarez Bravo.

En este segundo coloquio destaca la participación del teórico argentino, Néstor García Canclini con la lectura “Fotografía e ideología”; la crítica de arte norteamericana Shifra Goldman, comenta el trabajo de Lázaro Blanco “La calidad contra el contenido”; la analista mexicana, Raquel Tibol presenta la lectura “Mercado de arte fotográfico: liberación o enajenación”; Lourdes Grober, “Imágenes de miseria, folclor o denuncia”, comentada por el escritor y analista mexicano Carlos Monsiváis y Max Kozloff; y el fotógrafo cubano Mario García Joya “Mayito” con “La posibilidad de acción de una fotografía comprometida” comentada por el escritor Mario Benedetti. De los títulos de las principales lecturas se puede deducir el eje temático sobre el giraron las discusiones.

El filósofo y teórico del arte latinoamericano de origen peruano, establecido en México, Juan Acha publica un artículo titulado *Teorización de la Fotografía*, al día siguiente de haber concluido el Segundo Coloquio. En tono desalentado por el nivel de teorización y el sesgo hacia la fotografía comprometida del coloquio comenta:

No en vano el artista puede hoy adoptar posturas políticas sin necesidad de saber nada de la realidad sociológica de sus productos profesionales. Le basta obedecer consignas o soltar riendas a su sensiblería. Lo importante es mostrarse izquierdista. Esto le da prestigio y así vende mejor sus obras. La urgencia de conocer racionalmente o de teorizar la actual realidad social de la fotografía, no fue, pues, el móvil principal del Coloquio. (19 al 25 de abril de 1981, *Semanario Uno Más uno*).

Se queja de las pocas ponencias que tuviesen el propósito por teorizar y la carencia de un buen nivel teórico. No se extraña de esto, ya que, acepta, escasea la teorización artística incluso en otras disciplinas. “Máxime”, acusa: “Si los fotógrafos quieren fungir de teóricos y los comentaristas resultan *rolleros*”. Además, continúa en tono explicativo: “Los latinoamericanos no somos conocidos como productores de teorías”

(*Ibíd.*). Aconseja aceptar nuestra endeblez teórica, y pide al Consejo Mexicano de Fotografía, asesorarse mejor en este sentido. Aunque advierte que es muy posible que no se interesen por la teorización, ya que: “Prefiere fomentar las ideas tradicionales del arte, para parapetarse detrás de ellas y desde allí elevar el prestigio del fotógrafo-artista y el precio de sus productos...Porque es indudable que se está procediendo contra natura, al querer que la fotografía sea solo un árbol del Arte...sin percibir que hoy el bosque es otro” (*Ibíd.*).

Las lecturas intentaron contestar a las siguientes preguntas formuladas en la presentación de Pedro Meyer, también fotógrafo y director del Consejo Mexicano de Fotografía: ¿Para quién y en dónde estamos fotografiando? ¿Cuáles son los parámetros para valorar nuestras obras? ¿A quiénes y dentro de cuáles contextos interesa mostrar la obra? ¿Cuáles son los mecanismos más idóneos para difundir la obra fotográfica nuestra? ¿Estamos interesados y dispuestos a crear ‘objetos artísticos’ sujetos al libre comercio?

En la ponencia *Fotografía e ideología: sus lugares comunes*, Canclini analiza estos dos conceptos desde la perspectiva marxista y asegura que la ideología no refleja la realidad, ya que esta misma está constituida por reflejos invertidos de la vida real, es como su imagen en la cámara oscura. Se sirve de esta metáfora para analizar la fotografía como un producto cultural y propone un método para abordarla, el cual se debe iniciar desde dos niveles:

Por una parte examinará los productos culturales como representaciones, cómo aparecen registrados en una fotografía los conflictos sociales, qué clases se hayan representadas, cómo usan los procedimientos formales para sugerir su perspectiva propia; en este caso, la relación se efectúa entre la realidad social y su representación ideal. Por otro lado, se vincula la estructura social con la estructura del campo fotográfico, entendiendo por estructura del campo, las relaciones sociales que los fotógrafos mantienen con los demás componentes de su proceso productivo y comunicacional: los medios de producción (materiales, procedimientos) y las relaciones sociales de producción (con el público, con quienes los financian, con los organizadores oficiales, etc.) (Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía: 1981, p. 18).

Canclini propone por primera vez un método para analizar la fotografía latinoamericana. Estas ideas que si bien son extraídas desde la teoría marxista, están pensadas de manera congruente y sistemática para la realidad latinoamericana. Recuerda a los fotógrafos que la fotografía en principio no copia la realidad, dejando estupefactos a aquellos que suponen que solo la realidad es retratable. Continúa en este orden de ideas al señalar que: “Toda fotografía carece de objetividad, y que no puede ser analizada como un modo de referirse a lo real”. Advierte que quienes supongan que las fotografías se refieren a lo real caen en: “Un empirismo ingenuo, en el que ya ningún científico se atreve a incurrir, ignora que lo real no es la suma de objetivos sino una red de relaciones. Ni la fotografía, ni ningún otro sistema de

representación artístico o científico puede reproducir la vida, solo consigue mostrar apariencias, simulacros, que se aproximan a lo real en la medida en que se capten sus vínculos básicos” (*Ibíd.*). Para concluir esta idea asegura que el trabajo fotográfico no se mueve en el campo de la verdad sino en el de la verosimilitud. Esta lectura interesante y propositiva, estructura un método para acercarse al análisis y la teoría de la fotografía latinoamericana, está fundamentada no solo en las ideas marxistas, sino también en Pierre Bordieu, y eso es una de las aportaciones importantes que Canclini hace a la teorización de la fotografía.

La historiadora de arte norteamericana Shifra Goldman al responder a la ponencia *La calidad contra el contenido* presentada por Lázaro Blanco hace hincapié en la necesidad de apuntar las características de la producción de del arte visual, sin concentrar su atención solo en Latinoamérica. Para ella las propiedades de la producción visual son tres: la tecnología artística, su expresión formal, y su ideología. Estas tres propiedades si bien pueden ser controladas por el artista, este no es posible en su totalidad: “Ya que los individuos no pueden funcionar completamente fuera de las estructuras socio-económicas de la sociedad en la que viven o de su ideología dominante” (*Ibíd.* p. 37), aunque acepta que queda tomar la actitud de resistencia. Para el caso de América Latina: “Sus naciones han sido forzadas por el colonialismo cultural a ocuparse no solo de las estructuras ideológicas de ellas mismas, sino también de las naciones imperiales externas, ya sea que estas estructuras sean beneficiosas u orgánicas para su desarrollo o no” (*Ibíd.*).

Analiza las tres propiedades arriba señaladas como tecnología artística (los materiales relacionados con la fotografía: cámaras y accesorios, la educación fotográfica, experimentación); la expresión formal (el estilo, los ismos, la técnica, es decir los métodos y destrezas en el procedimiento, la carga del mensaje), para el caso de Latinoamérica, afirma, predomina la fotografía directa o documental, aunque advierte: “Es demasiado pronto para decir si el predominio de la fotografía directa sobre la manipulada puede verse como una estética latinoamericana, producida por las necesidades internas de los países involucrados” (*Ibíd.*, p. 38). Este comentario está en función de las afirmaciones hechas por Blanco, quien despacha sumariamente la fotografía manipulada y experimental, la cual siente que pierde dos de las más importantes propiedades intrínsecas de la fotografía: el juego que puede establecerse con el tiempo y la ligazón con la realidad. Este comentario puede ayudarnos a deducir el contenido de la ponencia de Blanco, quien como la mayoría se pronuncia a favor del documentalismo, como práctica intrínseca de Latinoamérica y como la que mejor le va y la define.

Es en la tercera propiedad, aquella referida a la ideología del arte, donde Goldman ubica el tema abordado por el artista y una discusión intrínseca vigente. Este tema se refiere a la autonomía del arte, en este aspecto Goldman hace una distinción entre la ciencia (la tecnología de la fotografía), la propaganda y el arte: “Los que creen que el



problema no es ideológico”, afirma: “Pueden desear establecer la integridad y la autonomía del arte como una cosa en sí misma...Y como resultado de innumerables decisiones interpretativas y estéticas, la fotografía es siempre el producto de la actividad del fotógrafo...El fotógrafo debe reportar, sin duda, y su reportaje puede documentar, pero ningún documento puede ser completo, imparcial u objetivo si se deriva de alguna manera de una posición que implica un punto de vista” (*Ibíd.*).

Goldman, en esta intervención proporciona claves fundamentales para cuestionar supuestos anquilosados en el pensamiento de teóricos y fotógrafos latinoamericanos a la hora de conceptualizar el quehacer fotográfico, las siguientes intervenciones y coloquios revelarán si sus aportes tuvieron eco o no, y si hubo quien las comprendió enteramente. Es de hacer notar la última aserción que se clava como flecha en el corazón de la discusión, ningún fotógrafo, asegura, ninguna obra fotográfica puede ser imparcial, el punto de vista, o la manera en que se ve al objeto determina ya una ideología y eso va en sentido directo a aquellos que pretenden registrar ‘la verdad’, o ser veraces. Para argumentar este punto se apoya en el libro de Susan Sontag, *On photography*, una de las obras más citadas en este segundo coloquio, le siguen en orden de importancia las publicaciones de Walter Benjamín, Bertolt Brech, y Pierre Bordieu.

La lectura realizada por el fotógrafo, director cinematográfico y escritor cubano Mario García Joya “Mayito” lleva por título *La posibilidad de acción de una fotografía comprometida*, la cual desde ya se antoja redundante y provocadora. Acepta, en principio, que hace falta, el análisis riguroso de un especialista que tipifique “nuestra” fotografía, observa que la llamada fotografía comprometida: “No está constreñida por ninguna forma o tendencia artística determinada, su compromiso consiste en expresar los intereses de nuestros pueblos y su mensaje debe contribuir a la reivindicación de los valores más auténticos de la cultura latinoamericana, a la desenajenación de las clases explotadas y al mejoramiento del hombre en general” (*Ibíd.*, p. 57). En esta afirmación acepta que lo que identifica y unifica a los fotógrafos latinoamericanos es un interés común por ser los “representantes” de los intereses del pueblo, ya que este, al estar indefenso requiere de una figura guía, o un líder vocacional cuyos intereses vayan más allá de los propios, en busca de la dignidad humana arrebatada por un sistema capitalista despiadado. Exigir que el fotógrafo centre su interés en representar a la masa desvalida, es también pedirle que desatienda otros asuntos como la cuestión formal, la teorización, el estado del arte, o que reflexione desde sus propias vivencias y convivencias con el entorno: esta distracción llevó al fotógrafo latinoamericano a entrar a un círculo vicioso del que no saldría sino hasta finales de los años ochenta. El escritor Mario Benedetti al comentar sobre esta ponencia redundante sobre el asunto de la fotografía comprometida y hace eco de las palabras de Mayito en los siguientes términos “cuando el fotógrafo usa la honestidad de la cámara para transmitir, imaginar o destacar la verdad, es como si el instrumento obedeciera gustoso, como si su vocación primaria fuera la verdad” (*Ibíd.*).

Por su parte la fotógrafa y escritora mexicana Lourdes Grobet participa con la lectura titulada *Imágenes de miseria: folclor o denuncia*, en ella declara su rechazo otorgarle a la fotografía el valor de “arte”, la cual entiende solo como un medio de comunicación más. Desde esta visión define y separa las imágenes de miseria y las de denuncia. En principio acepta con resignación que la miseria es parte de la vida cotidiana de los países latinoamericanos, y después ironiza apuntando que la práctica fotográfica, en vista que requiere de equipo especializado y caro, solo puede ser ejercida por una clase social privilegiada y educada, de donde ha surgido la llamada “fotografía de autor”. Acusa a este sector de ser el “más propenso a incurrir en ‘folclorismos’, por la actitud de clase del fotógrafo...es justamente en este terreno donde se exalta el ego, la autoría artística, donde surgen fotógrafos audaces que pueden captar momentos históricos pero que, al atribuirse su crédito, caen en vez de hacerse imágenes de mucha calidad estética, pero por eso mismo se dificulta su apreciación como documento denunciatorios y se convierten en ‘folclorismos’” (*Ibíd.*, p. 83). Este mal puede ser superado si el autor logra que estas imágenes folcloristas se conviertan en imágenes de denuncia, y asume la condición de compromiso cuando retrata la miseria.

El crítico de arte y cronista de la cultura mexicana Carlos Monsiváis comenta esta intervención y, atinadamente, hace notar en principio el hecho de negarle a la fotografía la cualidad artística, que le resulta discutible, pero acepta tal negación si esta hace referencia al tipo de fotografía que oculta, mistifica y denigra a la miseria, la cual, reconoce, predomina en Latinoamérica. Centra, sin embargo, su atención a la dificultad de precisar qué es en fotografía, una denuncia: “¿Es la presentación selectiva del hacinamiento, de la frustración de individuos y colectividades, es la captación de actos represivos o de una cotidianeidad degradada?” (*Ibíd.* p. 85). Siendo la fotografía una técnica para captar la belleza, el modo de recuperar la armonía en medio de lo árido e inarmónico como puede ser la miseria o el hacinamiento, hay oposiciones en estas dos acepciones que en México se han librado de una manera *sui génesis*. Remite a la responsabilidad de la estética que difundió la Revolución Mexicana, la Escuela Mexicana de Pintura y la obra del cineasta ruso Sergei Eisenstein, al construir un bello rostro y paisajes de la nación. “La Belleza Nacional, es”, según esta estética: “eterna, y florece por contraste con su medio ambiente, obtiene un añadido luminoso de ruinas y de harapos y del culto a la muerte que vivifican las penumbras de los cementerios. Segundo axioma instantáneo: la estética de esta fotografía depende, en grave medida, de las condiciones marmóreas de sus temas, del abandono estatuario, que es condición atávica de la pobreza...Impera así una estética, regida por una idea implícita: en caso de que interese una respuesta moral ante las imágenes de explotación y hambrientos, elimínese lo muy directo y testimonial” (*Ibíd.*).

Al menos en México, argumenta, el muralismo construyó una estética de la radicalización, o la radicalización a través de una estética y Edward Weston le agregó el elemento esencial: la contemplación. Es en la documentación de la vida indígena donde mejor se observan estos dos ingredientes: “Ante el indígena, la cultura

dominante actúa como un todo, reduciéndolo por lo común, al nivel de concepto inmutable, refractario a las modificaciones del tiempo, en la continua aspiración de fundirse en el seno de la naturaleza. El indígena, depositario de valores sagrados, presencia austera que fija las dimensiones minerales y pétreas del paisaje” (*Ibíd.*).

Esta reflexión aguda y penetrante, no es solo atribuible a la fotografía hecha en México, bien puede hacerse extensiva al resto de países de habla hispana, y a muchas otras regiones del mundo donde se captan imágenes sobre la vida indígena desde una visión poética, ¡Qué plástico es el indígena!, como un complemento exótico del paisaje; cuando se levanta en armas y lucha, es horroroso, temible, es sucio y preferible no reconocerlo en imágenes: “Que el indígena nunca cambie para que nosotros, los modernos no perdamos nuestro sentido de eternidad” (*Ibíd.*).

Podemos imaginar el rostro de estupefacción de las concurridas sala de lectura, fotógrafos y prensa, ante quienes Monsiváis exige que la fotografía denuncie el horror que es la vida bajo el capitalismo, pero rechazando la explotación y el paternalismo y respetando las necesidades de quienes habitan en la miseria, en la frustración, sin considerar su vida como una tragedia, sin considerar a los desamparados como seres incapaces, o como parte del paisaje. ¡Vaya lección!, ¡el tiempo que tendrá que transcurrir para que el fotógrafo latinoamericano cambie las estructuras de la estética de la miseria hacia una estética real de denuncia! Poco parece haber dejado la obra de Don Manuel Álvarez Bravo quien comprendía muy bien las diferencias entre una y otra.

Tres años después, en 1984 se llevó a cabo el Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, en Cuba, y el Primer Coloquio Mexicano de Fotografía en la ciudad de Pachuca, Hidalgo, México. En el III coloquio se dieron cita diversos especialistas estadounidenses, soviéticos, latinoamericanos y europeos en la Casa de las Américas para debatir un denso y surtido temario sobre cuestiones fotográficas desde perspectivas tanto historiográficas, como teóricas y críticas. Entre los participantes de este coloquio figuran Erika Billeter, Petr Tausk, Max Kozloff, James Enyeart, Pedro Meyer, Sebastián Salgado y Olga Suslova.

En el cartel de exposiciones previstas para celebrarse conjuntamente con las charlas, destacan, entre otras, las retrospectivas de Alexander Rodchenko, Eugene Smith, Josef Sudek, Lewis Hine, Martin Chambi y Manuel Álvarez Bravo. De España intervendrán el pintor Antonio Saura y el fotógrafo y crítico Joan Fontcuberta, y asimismo se exhibirá una muestra colectiva con una selección de trabajos de 13 jóvenes autores, cuya organización ha corrido a cargo de Rafael Navarro, representante del Consejo Latinoamericano de Fotografía en este país. Aún cuando la lista de invitados se antoja provocativa e interesante los resultados no fueron alentadores, según constatan las ponencias y los contenidos casi idénticos a las anteriores emisiones.

Las lecturas fueron: “La expresión de lo fotográfico” por Raquel Tibol; “la fotografía como instrumento de colonización” por Keitch Mc Elroy; “la poesía de la imagen” por

Roberto Fernández Retamar; “Premisas para la investigación de la fotografía latinoamericana” por María Eugenia Haya, comentada por Joan Fontcuberta; “Del fotoperiodismo a la foto artística” por el escritor checoslovaco Petr Tausk; “La fotografía como testimonio por Walter Rosembaum”; “La fotografía contemporánea brasileña” por el brasileño Pedro Vasquez; “El realismo fotográfico” por Grigori Chudacov de la URSS; y “Estética e imagen” por Néstor García Canclini.

Comprobamos que ciertos temas han sido constantes en los tres Coloquios Latinoamericanos de Fotografía: qué es Latinoamérica dentro de la fotografía, para quién y para qué se fotografía y la difusión y promoción del imaginario fotográfico. Hay un interés ferviente por conocer si existe algo que pueda caracterizar el carácter latinoamericano de la fotografía y de existir, qué es dentro del complejo sistema que configuran las diversas regiones, contextos étnicos, estructuras políticas y sociales. Entre los logros que podemos apuntar es que éstos tres coloquios han provocado cierto nivel de madurez, se ha acordado, por fin, asumir la responsabilidad directa de la creación de una historia latinoamericana del medio. Aunque predominó la vena documental en la exposición del Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, hay evidencias de la voluntad de explorar nuevos temas, formatos e interpretaciones con obras de fotógrafos brasileños y argentinos. Las exposiciones fueron la novedad, se pudo ver trabajo de Manuel Álvarez Bravo, Marín Chambi, Graciela Iturbide, Rodchenko, Fontcuberta, Fernell Franco, etc. También las ya conocidas imágenes de los fotógrafos cubanos y la fotografía que documenta los logros de la revolución —tema que ya no causó tanto alborozo como en el Primer Coloquio— la diferencia fue Brasil, que expuso obra de bastante calidad junto con Argentina, que sorprendió con imágenes tomadas durante y posterior al régimen militar.

Este coloquio recogió pobres resultados, vuelta y reiteración de la preeminencia del realismo social, asentada tanto por la participación del ruso Grigori Chudacov con la lectura: “El realismo fotográfico” como por la participación espontánea de Fidel Castro que acusó a los medios de comunicación norteamericanos de distorsionar la imagen de Cuba o de mostrar solo un rostro—sucio y desagradable—para desvirtuar los logros de la Revolución. “la fotografía”, dijo: “Puede y debe ser humana, elocuente, en vez de una cruel arma de propaganda en manos de corporaciones internacionales usadas contra los países subdesarrollados” (III Coloquio Latinoamericano de Fotografía, Cuba 1984).

Se hizo notar la necesidad de ganar y crear más espacios para la exhibición de la fotografía latinoamericana. Realizar una investigación histórica que permita reconstruir la historia real de la fotografía latinoamericana. Acentuar la responsabilidad del fotógrafo sobre sus imágenes y el medio en que circulan. Promover la formación de entidades autónomas para impulsar el desarrollo y la práctica fotográfica y determinar las posibilidades reales de transformación social de la fotografía en estos países.

En México se exhortó con urgencia la necesidad de la sistematización y teorización de la fotografía, por ello se consideró que la práctica fotográfica del país requería de una instancia dedicada a la permanente revisión de la misma. También en el año de 1984 se inauguró en México el Primer Coloquio Nacional de Fotografía. En esta primera emisión, Raquel Tibol volverá a insistir en el tema de la forma y el contenido, Olivier Debrouse plantea que la fotografía no solo captura fragmentos de la realidad y los hace suyos, sino que se apropia de discursos sobre la realidad, José Luís Neyra piensa que el fotógrafo casi siempre sin proponérselo, es un historiador que aporta materiales valiosos. Para Pedro Meyer, lo más importante es el encuentro entre el fotógrafo y su yo interno, lo cual constituye el punto central de la originalidad. La novedad fue el trabajo realizado por la historiadora de arte mexicana Rita Eder, quien en su lectura “La crítica de la fotografía en México”, intenta ofrecer un breve panorama de carácter histórico sobre el tema. Señala tres momentos claves: “Que marcan cambios fundamentales en el modo de conceptualizar el vasto campo de la fotografía...a) La tradición decimonónica que se prolonga, desde el punto de vista de su visión crítica, hasta la primera década del siglo XX, b) el periodo del nacionalismo cultural que ocurre entre 1920-1940, en el cual destaca la necesidad de especificar la especificidad de la fotografía y diferenciarla de las ‘artes’ y, c) el movimiento durante la década del setenta que aglutinó a una generación de fotógrafos y que los ha constituido en un grupo de presión (El Consejo Mexicano de Fotografía)” (Primer Coloquio Nacional de Fotografía, 1984, p.120).

A partir de los temas abordados en este coloquio y en los anteriores, los fotógrafos y teóricos mexicanos llegaron a las siguientes conclusiones: cuestionar la validez de seguir conceptualizando la fotografía en términos de forma y contenido; buscar cuál es el mejor método para aproximarse al análisis de la historia de la fotografía mexicana; cómo ejercer una presión gremial para defender la autoría e impedir la manipulación de la fotografía periodística; es urgente buscar la manera de contrarrestar la influencia colonizadora de la historia de la fotografía si se ignora la producción latinoamericana; buscar la manera de que la fotografía histórica no sea marcada por un criterio oficial; cuestionar hasta qué punto la neutralidad, la objetividad y la imparcialidad es producto de una ideología; aún no es posible saber con certeza hacia dónde se dirige el desarrollo de la fotografía latinoamericana. Don Manuel Álvarez Bravo concluye en este primer Coloquio Nacional que: “La fotografía mexicana es un lenguaje en pleno desarrollo que contiene madurez y en México hay un gran talento” (*Ibíd.* p.141.).

A casi veinte años de distancia de aquel Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía organizado en México en 1978, la sede del V Coloquio Latinoamericano de Fotografía en 1996, vuelve a ser en este país como para cerrar el círculo que se iniciara entonces. Esta vez organizado por dos centros recién creados para impulsar la capacitación, el análisis y el estudio de la fotografía, el Centro de la Imagen, y *Fotoseptiembre* auspiciados por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. El encuentro volvió a convocar a estudiosos, investigadores y creadores de la fotografía

que se reunieron para discutir sobre “el SER latinoamericano, para preguntarnos si un concepto geográfico define la mirada o si genera una entidad; si las circunstancias históricas que nos unen o el lenguaje común marcan una importancia en la forma de ver, gestando un sueño casi bolivariano traducido a la mirada, o si lo que importa ahora es conciencia ética de su acción transformadora” (Patricia Mendoza, directora del Centro de la Imagen: 2000, p. 9).

El V Coloquio latinoamericano de Fotografía ha sido uno de los encuentros más sustanciosos entre fotógrafos y teóricos de la fotografía, ya que permitió conocer y reconocer el camino andado, cuáles han sido los discursos que han estado sustentando el ser fotográfico y si éstos guardan alguna correspondencia o/y congruencia con éste o no: se trata en suma de pensar la fotografía desde nuevos ángulos y buscar esa correspondencia, si es que existe, entre la conceptualización y el hacer, para alcanzar “el ser siendo” del que habla Mosquera.

El programa del coloquio contempló dos ponencias magistrales y la realización de mesas centrales y especializadas; las primeras abordaron la fotografía desde el punto de vista histórico y teórico, mientras las segundas profundizaron en los usos y funciones de la fotografía. A la par de estas actividades se desarrollaron talleres, proyecciones, presentaciones de libros, exposiciones y revisiones de portafolios a cargo de fotógrafos, críticos y promotores de la fotografía. Las dos conferencias magistrales estuvieron a cargo de Pedro Meyer con “Tres carabelas rumbo al próximo milenio” y, Joan Fontcuberta con “El Elogio del vampiro”. En la primera Meyer reconoce cambios radicales en ‘lo fotográfico’ y en Latinoamérica, y es de suponer que también Meyer cambió radicalmente, su pretensión de capturar en imágenes a la América revolucionaria y revoltosa, a fotografiar las ficciones de la realidad.

En esta lectura Meyer formula varias preguntas esenciales que permiten discernir algunos cambios sustanciales en la conceptualización de la fotografía. Cuestiona que: “Si hablamos de ‘fotografía latinoamericana’, ¿a cuál fotografía nos estamos refiriendo?, ¿a la que se crea a partir de cierta sensibilidad y herencia cultural?, ¿a la que solo retrata las caras de América Latina? Mi pregunta sería: ¿Qué condición debe reunir una obra para adquirir la carta de ciudadanía latinoamericana?” (V Coloquio Latinoamericano de Fotografía: 2000, p. 17). Al formular estas preguntas, Meyer está colocando un espejo ante aquellos fotógrafos que en algún momento creyeron esencial indagar sobre a quien correspondía la imagen reflejada en sus fotos, y si ese reflejo correspondía a una identidad. Los movimientos migratorios, son un ejemplo que ayudan a entender el derrumbamiento de las fronteras en varios sentidos, ideológicos, económicos, raciales y culturales, incluyendo la fotografía ¿Será un artista mejor o peor en su país o en el extranjero?, ¿Se despoja de su creatividad al emigrar? ¿Qué lleva consigo cuando sale de su país a hacer fotografías en otro espacio geográfico y social?

Aquella exigencia por afirmarse, por definirse como condición *sine qua non* era imposible hacer fotografía, se fue desdibujando y Meyer es uno de los primeros fotógrafos en hacerlo notar: “El término ‘fotografía latinoamericana’ ha perdido esa nitidez conceptual con la que originalmente la habíamos trazado. Pienso que a medida que pasa el tiempo tendremos que ir encontrando nuevas fórmulas que presenten el tema de la identidad de manera más actual. Tendremos que ampliar el espacio que da cabida a lo que consideramos latinoamericano y al mismo tiempo responder a las necesidades particulares de identidad que se presentan distintas para cada individuo y para cada región” (*Ibíd.*). Gran paso da Meyer en la conceptualización de la fotografía latinoamericana; es una invitación a dejar la pesada carga de la definición con pretensiones abarcadoras y homogéneas, y de centrarse en una búsqueda personal, íntima y liberadora.

La conferencia magistral de Joan Fontcuberta “Elogio del vampiro” en su peculiar lenguaje metafórico y escéptico, confiesa su recelo ante los artilugios de la cámara fotográfica de la cual desconfía la imagen que devuelve al mundo a manera de reflejo:

Del espejo decimos a menudo que nos ‘devuelve’ la imagen, como si la imagen ya fuera nuestra, como si entre la imagen y el rostro existieran unos lazos de correspondencia infinitesimal o como si el reflejo hubiera duplicado físicamente al objeto. En el fondo, es la misma sensación que esperamos de la imagen fotográfica, o lo que suponemos que en su origen debió de infundir...cualquiera que sea su significación profunda, el espejo nos suministra no solo la pura verdad, sino también la revelación y la sabiduría (*Ibíd.* p. 21).

Esta lectura, forma parte del contenido del libro *El Beso de Judas* que se publicará un año después del V Coloquio, en la introducción asienta que “*Como un lobo con piel de cordero, la autoridad del realismo fotográfico pretende traicionar igualmente a nuestra inteligencia. Judas se ahorca agobiado por los remordimientos. ¿Reaccionará la fotografía a tiempo para escapar a su suicidio anunciado?*”. (Fontcuberta, introducción: 1997).

*No es fortuito que Fontcuberta estuviese invitado a este Coloquio, seguramente la invitación vino de Meyer, quien auguraba los aportes conceptuales y teóricos que podían contribuir a la conceptualización de la fotografía latinoamericana finisecular. En esta lectura advierte a los fotógrafos desconfiar de la imagen que devuelve el espejo, del artificio del equipo fotográfico y de la supuesta duplicación de la realidad, la cual puede ser un espectro o una especulación que como Judas, traicionará y llevará a una muerte inevitable. ¿Cuál muerte está anunciando Fontcuberta?, ¿acaso está sutilmente advirtiendo la fútil intención del fotógrafo en convertirse en el misionero de la verdad? Como intentando dar respuesta a estas preguntas dice: “Que los espejos...como las cámaras se rigen por intenciones de uso y su repertorio de experiencias abarca desde la constatación científica hasta la fabulación poética” (Fontcuberta: 2000, op. cit. p. 22).*



Boris Kossoy, fotógrafo e investigador de la fotografía brasileña y latinoamericana, ha escrito libros como *La fotografía y la historia* (2001), *Hercule Florence. El descubrimiento de la fotografía en Brasil* (2004), entre otros más. Es uno de los grandes teóricos que más ha contribuido a la fundamentación teórica de la imagen fotográfica en el subcontinente de habla hispana. En la lectura “Contribución a los estudios históricos de la fotografía en América Latina: referencias históricas, teóricas y metodológicas”, hace una retrospectiva del contenido de la conferencia que leyó en 1978, “Elementos para el desarrollo de la historia de la fotografía en Latinoamérica”, la cual, admite, contenía más dudas que certezas. Ambas investigaciones gravitaban alrededor de la búsqueda, producción y consolidación de referencias, ¡y es que no las había!, se cuestiona si tenemos elementos para evaluarla en función de una historiografía que ya existe y desde los estudios que se están realizando. Hay, sin embargo: “Barreras ideológicas que obstaculizan su asimilación...los problemas conceptuales y metodológicos de las múltiples relaciones entre fotografía e historia todavía merecen estudios específicos. Tejeremos consideraciones sobre los estudios multidisciplinarios que la historia de la fotografía necesita para su desarrollo” (*Ibíd.* p. 77). Enseguida elabora una lista de estudios hechos en Latinoamérica que pueden servir de fundamento como los de José María Saldaña (1940) en Uruguay, Julio Felipe en Argentina, Gilberto Ferrez en Brasil.

Veinte años tuvieron que pasar para que se valoraran y aprovecharan los aportes que investigadores internacionales como José María Eder, Wolfgang Baler, Georges Pontonnie y George Taft, hicieron a la teorización de la fotografía, que aunque con marcada tendencia hacia la historiografía técnica, proporcionarían valiosos fundamentos para la sistematización de la misma, con excepción de Taft quien centra su interés en establecer las conexiones entre el fotógrafo y el momento histórico social. De importancia vital fueron las obras panorámicas de Beaumont Newhall, Helmut Gernsheim, Peter Pollak, referencias primordiales sobre el tema, que “se caracterizaron por una visión estética del fenómeno fotográfico y menos por la visión del mismo al contexto histórico social, sus obras se constituyeron, durante mucho tiempo en la principal referencia acerca del quehacer histórico en esta área” (*Ibíd.*). Para indagar las relaciones y diferencias entre las artes tradicionales y la fotografía, los autores Aaron Scharf y Peter Galassi en los años ochenta, hicieron aportes fundamentales. En el trabajo de Gísele Freund la narración se contextualiza de acuerdo con el momento histórico, con sus desdoblamientos políticos y económicos y se vincula estrechamente a la realidad social, no es de extrañar que su abordaje sea adaptado en América Latina, y su trabajo sea muchas veces citado para fundamentar los estudios fotográficos.

Con el marco teórico y conceptual antes citado, a partir de 1970 surgieron en varios países latinoamericanos, investigadores preocupados por conocer y analizar a los fotógrafos de esa década y el proceso histórico de la fotografía. “En Brasil...se han volcado prioritariamente hacia el empleo de la imagen fotográfica como fuente

histórica y menos hacia la investigación de temas específicos de su propia historia. La investigación y publicaciones de historia panorámicas generales y regionales, así como ensayos monográficos, temáticos o de género, aún representan un fértil campo de exploración en el resto de Latinoamérica” (*Ibíd.*, p. 78). El uruguayo Josune Dorronsoro ha desarrollado estudios históricos de la fotografía en América Latina desde inicios de los años noventa, los cuales presentó en la lectura: “Balance de la investigación histórica de la fotografía latinoamericana desde fines de la década del setenta hasta la fecha” (Ponencia presentada en el Encuentro de Fotografía latinoamericana, en Caracas 1993).

John Mraz, investigador de la universidad de Puebla e historiador, busca una respuesta a la pregunta ¿Qué es la fotografía documental? en la ponencia “La fotografía documental en América Latina”. “Cualquier fotografía es un documento”, explica: “Quizás es resultado de su origen: el término ‘documental’, fue inventado en 1926 por John Grieson, un cineasta documental inglés. Tenía mucho que ver con los movimientos reformistas de su época y la palabra ha quedado con un sentido de compromiso social” (*Ibíd.*, p. 143). La fotografía es un índice, un trozo de la realidad que el reflejo de la luz ha dejado en la película, además un icono, una construcción visual. En la historia de la fotografía latinoamericana la aparición de este tipo de fotografía es reciente. En México: “El principio de la fotografía documental está estrechamente relacionado, con lo que solíamos llamar el imperialismo, antes de entrar en la posmodernidad” (*Ibíd.*). Las primeras fotos que “documentaron” la invasión norteamericana de 1847 fueron hechas por los norteamericanos William Henry Jackson y C.B. Waite. Mraz asegura que no hay indicios de una fotografía crítica en México antes de 1909, sino hasta que la fotógrafa de origen italiano Tina Modotti: “Publicaba unas diez fotos de denuncia sociopolítica en *El Machete*. En México como en el resto de América Latina, al parecer no se encuentra el equivalente de Jacob Riis o Lewis Hine en Estados Unidos, durante el periodo de 1890 a 1915” (*Ibíd.*). ¿Es que no había nada que denunciar en éstos países caracterizados por la desigualdad, la pobreza y el atraso?

Hay una historia de la fotografía documental en América Latina que no se ha visto totalmente o no ha sido descubierta del todo, asegura Mraz:

El argentino Benito Panunzi fotografiaba a los araucanos en 1865, aunque no sabemos con qué fin. Marc Ferrez captó muchas imágenes de Brasil de finales de siglo... Meliton Rodríguez captaba la vida de Medellín, Colombia, entre 1895 y 1905. El más grande de los fotógrafos documentalistas del periodo anterior a 1950 es Martín Chambi, el peruano, que con sus imágenes poderosas contribuyó a la causa indigenista que tanto marcó los años treinta de su país (*Ibíd.*).

Todo este trasfondo de la fotografía documental no se puede usar como evidencia porque no está debidamente analizada, no se sabe con certeza por qué ni para qué trabajaban estos fotógrafos. Aunque la intención no es todo lo relevante en la

fotografía documental, es importante subrayar que es una de sus características primordiales. Pero falta señalar otras cualidades como la información y la expresión: “En la medida en que esta relación se acerca al lado informativo, se queda en el documento, lo que sucede con el fotoperiodismo tradicional. En la medida que se decanta hacia el lado expresivo, se convierte en símbolo; por ejemplo las imágenes de Sebastiao Salgado sobre América Latina” (*Ibíd.*, p. 144). Y hay algo más que agregar, en la medida que se fusionan lo informativo y lo expresivo tenemos una metáfora. Pocos países latinoamericanos han llegado a esta fase.

Ha sido en México, durante los últimos veinte años donde se ha producido el nuevo fotoperiodismo documental más importante de esta región. “Mucho del poder, la elocuencia y la trascendencia de la nueva generación deriva precisamente de su capacidad para construir metáforas” (*Ibíd.*). Elsa Medina, enfoca su objetivo en imágenes urbanas de la vida cotidiana, pero a diferencia de las imágenes que se hacían en los años sesenta y hasta los ochenta, esta nueva fotografía no cae en lo folclórico, el amarillismo o la oficialidad, sino que: “Intenta descubrir y representar la realidad de México en fotografías que insistentemente documentan la diferencia de clase que tanto define al país. En lugar de disfrazar la extrema injusticia de la distribución de la riqueza nacional con la fórmula ‘todos somos mexicanos y por tanto todos somos iguales’, sus elocuentes imágenes van directo al meollo” (*Ibíd.*), por ejemplo los trabajos de Raúl Ortega, Marco Antonio Cruz, Francisco Mata, Christa Cowrie, Rubén Pax, entre otros que están elaborando metáforas que dejan en claro su intención de crítica que describen la transformación de la sociedad mexicana. “Los ojos de la nueva generación son desmitificadores, pero sus imágenes no se limitan a criticar. Hay en ellos una perspicacia para las yuxtaposiciones absurdas que la vida misma ofrece” (*Ibíd.*), tal y como es la vida en el orbe, como la registran muchos otros fotógrafos en el mundo. Es un fotoperiodismo comprometido con la realidad, estableciendo una relación con lo real en dos sentidos, describe Mraz: “Hay una interacción con el mundo social...y sus imágenes son índices—en palabras de Roland Barthes—‘eso ha sido’” (*Ibíd.*).

El V Coloquio permitió que los fotógrafos y teóricos latinoamericanos se diesen cuenta, cuál había sido el discurso o los múltiples discursos operados desde estos países, se cuestionó la falaz clasificación de la imagen latinoamericana y sus límites artificiales, ya que se ha internado, transformado, influenciado y modelado en una rica suma de significantes que van más allá de un mero concepto nacionalista, étnico o de géneros. En suma, se buscaba pensar la fotografía desde nuevos ángulos, pensarla para poder utilizarla en la creación de una realidad fértil en todos sus sentidos. Los cinco coloquios latinoamericanos centraron su interés, en distintos niveles de profundidad, en el ser latinoamericano o la identidad fotográfica latinoamericana como eje vector, subdivido en tres subtemas: qué es Latinoamérica dentro de la fotografía, para quién y para qué se fotografía y la difusión y promoción del imaginario fotográfico. Predominó el interés, por tanto, en conocer si existe algo que pueda caracterizar el carácter

latinoamericano de la fotografía y de existir, qué es dentro del complejo sistema que configuran las diversas regiones, contextos étnicos, estructuras políticas y sociales.

Al culminar esta fase teórica de coloquios y seminarios que duraron casi veinte años, la conclusión a que llegaron investigadores, críticos y fotógrafos, aunque no fue del todo novedosa reveló que: el fotógrafo latinoamericano—al menos hasta finales de los años ochenta—tenía una subrayada tendencia hacia la fotografía documental, en parte debido al fuerte vínculo que establecía con el ámbito ideológico, económico y social de su época que le inducía a suponer una responsabilidad para interpretar con sus imágenes la belleza, el conflicto, los triunfos y derrotas de su pueblo.

Una de las lecciones más relevantes fue el legado del foto-documentalismo cubano en sus dos momentos—el heroísmo del líder y el heroísmo del pueblo—dejó una lección para el fotógrafo del subcontinente; se puede construir una estética desde la apropiación y la resignificación como respuesta a un contexto histórico, cultural y social cambiante que exige al fotógrafo una adecuación temática, técnica y compositiva. Esta lección estética coadyuvó a revelar que no es posible buscar el SER de la fotografía a través de la idea de totalidad, y que pretender que cada imagen revele las muchas identidades que confluyen en América latina es tan banal como intentar dibujar un rostro en el agua, repetimos aquí lo que diría Borges al respecto: “Al concluir el empeño de dibujar todas y cada una de nuestras muchas identidades y diversidades, tal vez sólo aparecerá el retrato de cada dibujante”.

Casi a mediados de la década de los ochenta, un grupo de fotógrafos aquí y allá empezaron a dibujar los rostros que cada uno intuía desde su propio locus, desde su propia geografía y desde su propia experiencia, las siguientes líneas buscaran encarar esas voces en Brasil, Colombia, México, Nicaragua, Cuba, Argentina.

## Capítulo cuatro

**La fotografía latinoamericana ha dejado de serlo para devenir la fotografía *desde* América Latina: la teoría y la práctica fotográfica *desde* el contexto personal, geográfico o social.**

*El arte latinoamericano ha dejado de serlo, y ha  
devenido más bien arte desde América Latina. Desde, y  
no tanto de, en y aquí, es hoy la palabra clave en la  
rearticulación de las cada vez más permeables  
polaridades local-internacional, contextual-global,  
centros-periferias, Occidente-No Occidente.*  
Gerardo Mosquera

En este capítulo emprenderemos un recorrido por la teoría y la crítica fotográfica local, aquella que abandonando cualquier pretensión totalizadora y observa con atención las particularidades de la región, proponiendo un diálogo con la historia fotográfica desde el espacio geográfico en que se construye. Este desplazamiento será acompañado de un avistamiento por la geografía fotográfica de distintos países latinoamericanos, sin precisar un itinerario rígido o definido, ya que no es nuestra intención trazar un recorrido cronológico con rigor secuencial. Por ello, este viaje no inicia en una fecha específica, pero elige como posible punto de partida los diversos momentos significativos en que un número considerable de teóricos y fotógrafos de aquí y de allá, dejan de lado toda pretensión por revelar lo latinoamericano como una totalidad o como una esencia. Al promover tal travesía, el contexto, el país y la ideología solo serán relevantes si la obra lo amerita. Esta metodología pretende ser congruente con el panorama mismo de la producción fotográfica y la teoría de cada momento, que al estar dispersa va dibujando pequeñas realidades locales, pequeñas construcciones o fragmentos, con los cuales construiremos esta última parte de la investigación.

Se busca, en este último apartado, encontrar aquellos nortes que expresan la superación de la neurosis de identidad, que desde la historia de la fotografía se percibe en el momento en que el contexto local deja de ser “un locus cerrado” para dar paso a una identidad más flexible y menos estable y da inicio a la teorización fotográfica regional.

Como hemos dejado asentado en el capítulo anterior, los espacios de discusión sobre la fotografía más relevantes y productivos en el subcontinente americano de habla hispana y portuguesa han sido los Coloquios, las exposiciones y los encuentros institucionales nacionales y extranjeros. Un hecho significativo de estos encuentros ha sido que, en su origen, fueron los mismos fotógrafos quienes iniciaron y fomentaron la necesidad de estos espacios para construir un corpus teórico, estético y sistemático de la imagen fotográfica. Durante los veinte años en que estos encuentros se llevaron a cabo, proyectaron como resultado principal el reconocimiento de que el término “fotografía latinoamericana” no expresaba una unidad corpórea, que compartiese intereses similares y mucho menos una sensibilidad única de la cual esperar cierta coherencia identitaria. Aunque por otro lado, también se hizo manifiesto que existían elementos característicos de esta región del continente que podían constituir en sí mismos, principios identitarios, como es el caso particular de la lengua o la situación de

dependencia respecto de los países industrializados y la naturaleza especial de su origen, en tanto que países resultantes de la colonización europea.

Llegado a este punto, —y esto es una interpretación— pareciera que muchos fotógrafos latinoamericanos han obtenido una respuesta satisfactoria a sus elementales demandas y cuestionamientos sobre su hacer fotográfico, y consideran más significativo producir imágenes que cuestionar por qué fotografía y qué identifica lo que fotografía. Lo cual no significa literalmente desgano o que haya abandonado el interés por conocer sobre su práctica, sino más bien, que ha dejado que las preguntas las formulen otros, y por cierto acuerdo no declarado, que sean justamente los críticos de arte, los curadores o historiadores, quienes se hagan cargo de las cuestiones teóricas, que a finales del siglo XX comenzaron a despegar con nuevos bríos.

Bienales de fotografía, centros de estudios especializados en la imagen, festivales de fotografía (*Fotoseptiembre*), entre muchas actividades especializadas, continúan enriqueciendo la cultura fotográfica en Latinoamérica. La novedad residió en el seguimiento realizado por un grupo de pensadores especializados en la teorización del arte y la fotografía, que partiendo del presupuesto aceptado de la preeminencia del fotodocumentalismo y/o la fotografía comprometida en el subcontinente, buscaron una metodología para explicar mejor este fenómeno y que atendiera a la vez, la comprensión de las nuevas propuestas que ponían en entredicho precisamente, aquellas conjeturas.

## **La teoría y crítica fotográfica desde América Latina**

El fotógrafo e historiador de arte brasileño Boris Kossoy (1941) y la crítica de arte Nelly Richard, francesa residente en Chile, apuestan por una metodología que vincule la producción fotográfica en función del contexto. Richard subrayando la necesidad de no desvincular la obra de los “múltiples condicionamientos históricos y geográficos, económicos, sociales y políticos” (Castellote: 2003, p. 15); Kossoy, promoviendo una reescritura de la historia de la fotografía con una visión abarcadora: “En los modelos occidentales prevalece un acentuado énfasis en los aspectos tecnológicos y estéticos del medio, que indiscutiblemente son importantes, pero en la medida en que estén conectados con la realidad política, económica y cultural; por tanto, establecer coordenadas de situaciones es la base para la formulación de una propuesta metodológica de análisis e interpretación del documento fotográfico” (*Ibíd.*, p. 16).

En un artículo publicado en la revista de Crítica Cultural de Chile: *Latinoamérica y la posmodernidad* (1991), Richard analiza las relaciones de encuentro y desencuentro entre Latinoamérica y la posmodernidad. El texto proporciona una respuesta a los cuestionamientos de su autora ¿Cómo es que el discurso posmoderno, —que teoriza el



fracaso de la modernidad centrada—, interviene en la visión Latinoamericana de imaginarse a sí misma bajo el influjo modernista? Para dar una respuesta reflexiva, analiza la diversidad de circunstancias que separan a cada país latinoamericano. En principio, reconoce que cada uno, ha experimentado procesos histórico-culturales no equivalentes entre sí; Perú, Chile o Argentina no comparten los mismos antecedentes de modernidad, por ejemplo, y el desenvolvimiento de tendencias tampoco fue uniforme en ningún país de este bloque: “La mezcla entre mito e historia, entre rito y progreso, entre tradición y mercado, se diseminó desigualmente. No son, por lo tanto, equiparables las disposiciones de cada contexto frente a lo que reclama la posmodernidad como balance crítico de logros y frustraciones de la modernidad incrustada según dinámicas de fuerzas y resistencias demasiados variables específicas a cada formación regional” (*Ibíd.*). Este artículo contiene algunas aportaciones importantes para el estudio del arte latinoamericano. En principio, apunta la importancia de no desatender la obra artística de sus condicionamientos históricos, geográficos, económicos y sociales, ni de las particularidades de cada país. En segundo lugar, hace énfasis en las profundas marcas dejadas por la presencia colonizadora en el subcontinente, y cómo el arte manifiesta de muchas maneras “la batalla por romper con la subordinación periférica” (*Ibíd.*).

Kossoy, es un caso especial, su trabajo como fotógrafo y como teórico se dio a conocer ampliamente en los Coloquios Latinoamericanos de fotografía. Las investigaciones y las conclusiones a que llegaron muchos de sus colegas durante su lectura, comprobaron que no todo buen fotógrafo puede convertirse en un buen estudioso de la fotografía. Kossoy ha sabido combinar a la perfección las dos disciplinas, es un fotógrafo e investigador talentoso y respetado lo mismo en Brasil como en el extranjero. Su trabajo como investigador propició el inicio de una historiografía capaz de responder a los desafíos de la compleja realidad de la fotografía en el subcontinente latinoamericano. Sus reflexiones teóricas y metodológicas, tanto en sus participaciones dentro de los coloquios como en diversos artículos y libros publicados, se han convertido en referencias de primer orden para cualquiera que pretenda teorizar sobre la fotografía en esta región. Si bien Kossoy centra su interés en la fotografía brasileña al redactar en 1980 la biografía sobre *Hércules Florence. El descubrimiento de la fotografía en Brasil*, sus planteamientos metodológicos pueden muy bien aplicarse al resto de países de habla hispana. Su propuesta metodológica ha sido de tal relevancia, que la investigadora Rebeca Monroy ha recurrido a ella para publicar algunos textos de carácter metodológico para la fundamentación conceptual de sus investigaciones ftohistóricas o de historia gráfica.

El libro *Fotografía e Historia* en su versión portuguesa fue editado en 1989, la traducción al español entre tanto, fue publicada hasta el 2001; el texto, que constituye una síntesis de su pensamiento hasta esa fecha, ha sido actualizado por el propio Kossoy en los capítulos correspondientes a las fuentes y metodologías de abordaje de

la historia de la fotografía. Por ello, en los inicios del nuevo siglo, se antoja pertinente su revisión y análisis a partir de los avances de la llamada fotohistoria en América Latina durante las dos décadas recientes. Las ideas vertidas en este libro son resultado de investigaciones iniciadas en los años setenta, cuyos fundamentos bien pueden encontrarse en las lecturas de los Coloquios de fotografía, con la diferencia de estar presentadas aquí de manera más sistemática y con planteamientos críticos más complejos. La obra: “Pretende dar respuesta a una pregunta aparentemente simple, pero que ha ameritado las más diversas reflexiones de carácter teórico metodológico en las tres décadas recientes ¿en qué medida las fotografías constituyen documentos históricos?” (Del Castillo, p. 324). Respecto a esta interrogante, Kossoy identifica tres niveles o etapas clave para la realización de una foto: la temática o asunto del que trata la imagen, el fotógrafo y su trayectoria o circunstancia, y por último el nivel tecnológico, que impone límites y alcances a la imagen como tal. Para que el investigador sea capaz de realizar un trabajo analítico de mayor envergadura, debe, en principio, tener presente estas tres etapas constitutivas de los fundamentos sobre los que construirá su trabajo. En particular: “El nivel tecnológico supone la identificación histórica de las distintas etapas por las que ha atravesado la historia de la fotografía. La correcta ubicación de los parámetros técnicos que subyacen y delinean el contenido de una imagen representa un aspecto clave para comprender los fines y los alcances de la misma dentro de un contexto determinado” (*Ibíd.* p. 324).

En el análisis de la imagen fotográfica, se debe entonces, pasar por tres etapas:

La primera tiene que ver con la intención del fotógrafo; la segunda se produce en el acto mismo del registro; y la tercera está representada por los caminos recorridos por la propia imagen; esto es, por los ojos que la han visto, lo cual nos introduce de lleno al terreno de la recepción. Con todo ello, el autor traza los lineamientos generales de lo que él mismo denomina “arqueología” del documento fotográfico. Con una larga trayectoria profesional en estos campos, el académico sabe que estas tareas analíticas dependerán del bagaje cultural de cada investigador y su experiencia con la información visual. En particular con el imaginario fotográfico y sus múltiples manifestaciones (*Ibíd.*, p. 325).

Dedica en su trabajo un amplio espacio al análisis y la crítica de las fuentes de la fotografía. Sobre estas, hace varios planteamientos interesantes. En principio señala que no es suficiente saber dónde y cómo, sino también qué documentos buscar, para ello establece una tipología de los documentos que divide en cuatro categorías: las fuentes escritas, las de corte iconográfico, las orales y los simples objetos. Las fuentes escritas abarcan, los documentos manuscritos, desde la relación de ingresos hasta documentos escritos por el propio fotógrafo, todo lo que resulte útil para trazar su perfil biográfico y profesional. Se deben buscar también, todas aquellas fuentes escritas o impresas que permitan al investigador captar atmósferas y mentalidades de

la época tales como crónicas, biografías, obras de autores contemporáneos, periódicos, catálogos de exposición, etc. Por su parte, las fuentes iconográficas comprenden tanto las originales como las impresas. Las primeras se refieren a fotografías de la época procedentes de colecciones privadas y públicas; mientras que las segundas, son publicaciones que reproducen la imagen fotográfica. Las fuentes orales se refieren básicamente a todo tipo de testimonio y entrevistas. Por último, las fuentes consideradas objeto, son aquellas concernientes a la localización de todo tipo de vestigios materiales como parte del bagaje estructural de cualquier investigador.

En cuanto al análisis iconográfico, Kossoy propone una doble línea de investigación, la ya mencionada arqueología del documento fotográfico, la cual pasa por la reconstitución del proceso que generó el artefacto, así como la determinación de los elementos icónicos que componen el registro visual. Esto último lo llevará a intentar esclarecer el contenido de la representación en la imagen. En el análisis técnico e iconográfico que propone Kossoy. “Se trata de determinar el asunto, el fotógrafo y la tecnología; esto es, los elementos constitutivos que dieron origen a una fotografía en un espacio y tiempo determinados. En este contexto, el análisis técnico abarca todo lo relacionado con el artefacto y la información técnica, mientras que el iconográfico comprende el registro visual y el contenido del documento. Durante la práctica, ambos tipos de análisis se producen de forma simultánea” (*Ibíd.*, p. 326).

Respecto a la sistematización de los datos, sugiere un recorrido por los siguientes puntos: referencia visual del documento, lo que implica su reproducción para fines de estudio; procedencia del documento, esto es, el lugar en que se encuentra y el origen de la adquisición; conservación, lo que lleva al estudio de su estado actual y las condiciones ambientales; identificación, es decir, información de los elementos constitutivos como el asunto y la tecnología; la elaboración de un inventario de los elementos icónicos que conforman el contenido de la imagen; información referente al fotógrafo, que conduce a investigar los escenarios de estudio y las características de estilo y tipo de montaje, así como a descifrar el contexto de otros fotógrafos actuales en la misma época e información referente a la tecnología. Kossoy concluye que: “La fotografía nunca refleja de manera directa o mecánica una realidad. Por el contrario, siempre carga con un contenido de ambigüedad y es el resultado de múltiples significaciones” (Citado en *Ibíd.*, p. 326). Y esas significaciones deben buscarse en el contexto histórico cultural en que se producen las imágenes, e insta al investigador a descifrar dichos significados que pueden mostrarse como apariencia.

Su amplia experiencia como investigador le aleja de aquella visión positivista de la fotografía, que relacionaba la identidad de la imagen con un precepto de verdad. Por ello insiste en que la visión, la ideología y el contexto en que se crea la imagen son telones de fondo que la interfieren. Finalmente concluye que la fotografía siempre será una interpretación y nunca solamente un registro: la imagen aporta información

visual sobre un fragmento de la realidad, seleccionándolo y organizando estética e ideológicamente, dice.

Del Castillo, concluye que el autor establece dos conceptualizaciones básicas que sintetizan de manera convincente las aportaciones del libro: la proximidad que existe entre la propaganda y la fotografía documental, y el hecho de que la ideología puede determinar en cierto grado la estética de las representaciones:

Las aportaciones de Boris a la historia de la fotografía durante los últimos treinta años ocupan ya un lugar de primera importancia para los investigadores especializados en la fotohistoria. El presente libro sintetiza de manera clara el pensamiento del autor y es un instrumento didáctico de gran utilidad. Permitirá discutir distintas propuestas teóricas y metodológicas en torno de la lectura histórica de las imágenes fotográficas, tanto con las nuevas generaciones de historiadores como con los científicos sociales interesados en intentar comprender una cultura visual cada vez más compleja (*Ibid.*, p. 327).

El modelo metodológico que formula Kossoy, invita a hacer una lectura ‘entrelíneas’ de la imagen y a recuperar esas microhistorias implícitas en el contenido. Propone realizar un estudio siguiendo algunos planteamientos de Panofsky en cuanto a los distintos niveles de acercamiento de la imagen, en un primer nivel estaría la información iconográfica y en el segundo, la interpretación iconológica, permitiendo al investigador exponer algunos elementos relevantes para comprender una parte vital del significado de la fotografía.

En el libro *Fotografía e Historia* Kossoy presenta una propuesta inter y multidisciplinar para abordar el documento fotográfico. Su metodología busca develar la información que la imagen proporciona del mundo visible, para ello busca comprender su génesis y trayectoria como objeto y como imagen. A diferencia de la tradición estetizante, Kossoy enfatiza la necesidad de investigar la finalidad de la imagen como filtro metodológico para la comprensión histórica, demostrando así el vínculo que existe entre la evolución de la fotografía y el contexto histórico-cultural específico en que tiene lugar. Kossoy hace hincapié en que todo investigador o analista de la fotografía latinoamericana, debe considerar una particularidad que la distingue y hace única, y es el hecho de estar determinada por su propio desarrollo histórico y por el contexto cultural en que se crea. Esta idea es ampliada por Lois Parkinson Zamora al asentar que:

Todos los teóricos (Barthes, Sontag y Snyder, entre otros) tienden a generalizar su tesis sobre el medio fotográfico sin considerar los diferentes significados y prácticas que se encuentran en contextos culturales diferentes. Lo que se debe agregar es que estos teóricos no mencionan los contextos culturales porque no sienten necesidad de hacerlo. Simplemente suponen un contexto occidental moderno y universal. Cuando sus observaciones se aplican a la práctica cultural o europea o a la de los Estados Unidos, a menudo captan intuitivamente importantes aspectos del medio fotográfico.

Sin embargo, cuando intentamos aplicar sus ideas a la América Latina, frecuentemente resultan inadecuadas porque no toman en cuenta las diversas tradiciones que convergen en la representación visual latinoamericana. No se trata de criticar su eurocentrismo sino señalarlo, para luego apelar a críticos, observadores y fotógrafos para que trabajen juntos en la creación de nuevos contextos teóricos para la fotografía latinoamericana (Citada en Molina: 1998, s/p).

La consideración del contexto cultural como elemento determinante en la fotografía latinoamericana es otro de los aportes atribuibles a Kossoy y podemos decir hoy que también es una característica identitaria difícilmente ignorada. En el ámbito de los estudios históricos, el libro *Fotografía e Historia*, contribuye a los estudios de la historia cultural que buscan en las imágenes, fuentes rigurosas para la comprensión del pasado. Este texto inaugura una trilogía que tendría su continuidad a través dos libros más: *Realidades y Ficciones en la trama Fotográfica* (2002) y *Los Tiempos de la Fotografía: lo Efímero y lo Perpetuo* (2007).

Recientemente John Mraz, historiador gráfico e investigador del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma de Puebla, autor de numerosos artículos y ensayos, se ha ocupado de analizar el fotoperiodismo mexicano desde sus orígenes con la Revolución mexicana hasta la actualidad en los libros: *Fotografiar la historia* (2010), *Fotografiar la Revolución mexicana* (2012) y, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano de los años cincuenta* (1999), *La mirada inquieta: un nuevo fotoperiodismo mexicano, (1976-1996)*, (1996).

En estos textos analiza la fotografía documental y el fotoperiodismo mexicano cuestionando la credibilidad de la fotografía como documento que estructura su lenguaje dentro los llamados “códigos de objetividad” que ocultan el efecto causado por la presencia del fotoperiodista. Contrasta dicha objetividad con la “fotografía construida o dirigida” aquella que declara desde un principio que ha sido realizada por un creador de imágenes, y de esta manera se establece a sí misma, como una realidad. Afirma que es ilusorio creer que una imagen fotográfica pueda mostrarnos el mundo realmente como es. Para Mraz: “La digitalización ha sido el principal sospechoso en el muy discutido caso de la muerte del fotoperiodismo y la crisis de la fotografía documental, aunque ‘el fin de la fotografía como evidencia de cualquier cosa’ es seguramente solo una de las muchas instancias de una posmodernidad que huye del referente” (Mraz: 2003, s/p). Así pone en evidencia la manera en que la informatización ha tenido un fuerte impacto en la credibilidad de la fotografía como documento, uno de los soportes más fuertes del fotoperiodismo. En estos textos examina también, ciertas cuestiones sobre la autenticidad, la alteración y las repercusiones de la digitalización en la fotografía documental.

El libro titulado *Fotografiar la Revolución mexicana* es el primer estudio en profundidad sobre las imágenes producidas durante la Revolución mexicana, ofrece una respuesta a las siguientes preguntas: ¿Cómo expresaron los y las fotógrafas sus compromisos visualmente? ¿Cuáles fueron las estrategias estéticas que emplearon

para tomar partido y ofrecer su grano de arena a la contienda? ¿Qué identificaciones e identidades se generaron con las imágenes? ¿Cómo funcionaba la “economía visual” en términos de la producción, la distribución, el consumo y la conservación, tanto la inmediata como la de largo alcance? El libro empieza por corregir un concepto erróneo: que Agustín Víctor Casasola fue “El fotógrafo de la Revolución” dejando atrás los mitos contruidos por la familia Casasola con las múltiples historias gráficas que fueron publicadas por el Archivo Casasola desde 1921. Para indagar la manera en que se construyó el imaginario revolucionario y posteriormente un imaginario nacional, Mraz investiga las estrategias que utilizó el Partido Revolucionario Institucional (P.R.I) para apropiarse del proceso a partir del uso deliberado de imágenes fotográficas generadas durante la Revolución. Es sabido que el archivo formado por Agustín V. Casasola está conformado por la suma de donaciones y adquisiciones de varios fotógrafos mexicanos y extranjeros y de los mismos hermanos Casasola, y que estas fotos fueron utilizadas o no, según criterios muy específicos.

La investigación devela que la fotografía de la Revolución: “Fue caracterizada por el compromiso por parte de diferentes fotógrafos con las diversas causas, en lugar de la ‘objetividad’ ostensible de las imágenes supuestamente tomadas por Casasola” (Mraz: 2010, p. 2). Esto resulta fundamental en la pesquisa, ya que parte de este dato para probar la existencia de fotógrafos realmente comprometidos con la causa y otros más, que podríamos llamar imparciales, explicitando la manera en que ciertos caudillos se construyeron una imagen reclutando fotógrafos para que mostrasen un rostro parcial y simulado de la revolución.

En esta investigación, Mraz parafrasea la famosa pregunta que Jean-Paul Sartre hacía respecto a la escritura: ¿Para quién se fotografía? y al contestarla también prueba la falacia de la fotografía revolucionaria y la supuesta objetividad o neutralidad de algunos fotoperiodistas: “Que, de hecho, estuvieron comprometidos con los medios controlados por viejos porfiristas... Así, el término mismo de ‘fotografía revolucionaria’ está por definirse, porque son tan ‘revolucionarias’ las imágenes de Jesús Abitia, ‘El fotógrafo constitucionalista’, como las de Amando Salmerón, el fotógrafo de Emiliano Zapata o las de los hermanos Cachú, quienes estuvieron vinculados con Francisco Villa” (*Ibid.*, p. 4).

En el libro *La mirada inquieta: un nuevo fotoperiodismo mexicano (1976-1996)*, (1996), Mraz estudia algunas propuestas estéticas del nuevo fotoperiodismo mexicano, aquel surgido entre finales de los setenta y finales de la década de los noventa. Con la descripción de la fotografía *Manos en el Metro* de Elsa Medina Castro, Mraz presenta algunos elementos que definen al nuevo fotoperiodismo mexicano durante estos años: el enfoque sobre la vida cotidiana, la presencia del pueblo rompe con los cánones referenciales de décadas anteriores, no es en ningún modo pintoresco, ni sumiso, ni condenatorio, ni amarillista. Al documentar las condiciones infrahumanas del

transporte público, la autora inscribe también una crítica implícita a la administración de la ciudad y del país. Esta fotografía registra una escena de la vida cotidiana en el Distrito Federal, no sólo documenta una realidad: “Sino que además sirve como una metáfora para la existencia urbana contemporánea: atestada llena de *stress*, competitiva. ¿Podría la verticalidad del ancla de esas manos representar también al sistema político-económico-social de México, al cual estamos todos agarrados, aferrados a ese soporte que parece llenarse cada día con más gente y al mismo tiempo volverse más frío y más delgado, mientras su brillantez superficial se está descascarando?” se cuestiona Mraz (1996, s/p).

El nuevo fotoperiodismo mexicano empezó a caracterizarse por una búsqueda estética que rompía con algunas reglas básicas de composición y enmarcado, con plena conciencia de que la fotografía es solo la representación de una parte de la realidad circundante. Mraz hace hincapié en esta imagen por dos hechos relevantes: por un lado, la circunstancia de ser producida por una mujer, y en México las mujeres confirieron al fotoperiodismo cualidades nunca antes vistas. Y por el otro, el hecho de que la imagen fuese publicada, no para ilustrar un texto, sino como texto en sí mismo en la contraportada de uno de los periódicos más prestigiosos de México, *La Jornada*. Estos dos elementos son interpretados por Mraz como señales que indicaban cambios en el periodismo mexicano. A partir de estos asomos, indaga sobre la naturaleza de estos cambios, llegando a concluir que:

La fotografía de la vida cotidiana que se ha venido haciendo en *Unomásuno* y *La Jornada* -además de algunas agencias y los proyectos individuales paralelos- durante los últimos veinte años es, hasta cierto punto, un equivalente del proyecto de la *Farm Security Administration*. También constituye un elemento clave que define al nuevo fotoperiodismo, porque ha ofrecido a los fotógrafos una oportunidad de explorar sus intereses sin verse necesariamente atados a cubrir noticias. Así, esto ha traído como consecuencia el desarrollo de una fotografía documental dentro de un diarismo, una combinación que nos arriesgamos a proponer como insólita en la historia de la fotografía mundial...La estética incluyente de la que hemos hablado con respecto a la fotografía de la vida cotidiana, los desastres y los deportes, también está presente en las imágenes del gobierno y la oposición, de la policía y la rebelión. El nuevo fotoperiodismo ha reflejado los cambios en el país al captar la apertura creciente, resultando de una lucha insistente desde la sociedad. El punto esencial es un cuestionamiento de las estructuras de poder que han sido dominantes. Los nuevos fotoperiodistas se rebelaron contra la fotografía tradicional (*Ibid.*).

Olivier Debroyse, también se interesó en teorizar sobre la fotografía en México. Este escritor de ciudadanía francesa, nació en Jerusalén, (1952-2008), vivió y trabajó en México desde los diecisiete años de edad hasta su reciente muerte. Fue novelista, historiador, crítico de arte y curador de numerosas exposiciones. Entre sus libros especializados en fotografía y arte destacan: *plástica mexicana: Sobre la superficie*



*bruñida de un espejo, fotografía del siglo XIX (1990); 1920-1940, Diego Rivera, pintura de caballete (1985), Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México (1994), y La era de la discrepancia. Arte y Cultura visual en México 1968-1997 (2007).* Fue fundador y director de *Curare*, asociación de críticos en México. Durante sus últimos años se dedicó a crear la colección que alberga el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, de la Universidad Autónoma de México.

En el libro *Fuga mexicana un recorrido por la fotografía en México*, analiza diversas colecciones que logró reunir en más de veinte años de investigación. Estas colecciones sirven de sustento para criticar los usos públicos y privados, políticos y artísticos de la imagen que van desde la representación de la visión etnológica y arqueológica de los artistas viajeros del siglo XIX, como posibilidad ideal del medio para capturar la visión romántica del paisaje natural, el uso político y publicitario de las imágenes de los gremios de fotorreporteros, hasta la constitución del género como operación estética moderna propia de los discursos de vanguardia, la construcción del imaginario urbano de la ciudad de México y los debates suscitados en torno al género fotográfico durante los años setenta y principios de los ochenta, entre otros.

Este estudio pretende inscribirse en aquellas manifestaciones de la fotografía que franquean las barreras genéricas y estilísticas y reducen al medio a los parámetros de la apreciación estética derivados de la historia del arte. El autor intenta reconstruir las razones por las que una imagen determinada es tomada, seleccionada y luego publicada. En esta reconstrucción se incluye al productor, la agencia, al editor del periódico, y al gobierno, quienes inducen al fotógrafo a doblegarse ante las necesidades funcionales específicas de cada imagen, e incluso sujetarse a los gustos estéticos y a la sensibilidad de una clientela. En tanto que medio y herramienta de la comunicación, la fotografía es ante todo, un servicio gráfico, afirma Debroyse (Cfr., *op. cit.* p. 25).

Debroyse argumenta que el descubrimiento estético de la fotografía no sucedió sino hasta 1960, ya no tanto por la contribución de los especialistas, sino por las políticas selectivas de los museos, en especial las del departamento de fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Es ahí finalmente, en los museos, donde se delinea en buena medida, nuestra actual apreciación de la imagen fotográfica según razones específicas que determinaban que trabajo merecía ser expuesto, o cual se inscribía en la línea señalada por Alfred Stieglitz y su grupo, y quién estaba fuera de este. Este criterio reduccionista pronto se vio ampliado por una nueva manera de leer las imágenes orquestada por Beaumont Newhall, quien: “Distinguió dos tradiciones principales de satisfacción estética en la fotografía: desde la perspectiva óptica, el detalle, y desde la perspectiva química, la fidelidad tonal” (Phillips, citado en Debroyse p. 14). Esta ampliación de los criterios estéticos que incluían nociones de rareza y autenticidad, permitió la valoración desde el museo, de algunos fotógrafos poco

conocidos, tal es el caso de William Henry Jackson. Estos criterios se oponían a las propuestas iniciales de Alfred Stieglitz y Paul Strand, quienes enfatizaban más los valores expresivos, y la 'poesía' de la imagen fotográfica.

En el marco de esta reevaluación, debe mencionarse que el trabajo de muchos fotógrafos que antes no era considerado artístico, con el tiempo y gracias a la creación de una nueva sensibilidad se incluyó dentro de esta categoría. Las fotos realizadas por los miembros de la *Farm Security Administration* (FSA) como Lewis Hine, Bill Brandt, Dorotea Lange, durante la depresión de los años treinta son muestra de ello. Estas fueron originalmente hechas para la prensa y luego presentadas como obras de arte sobre marcos muy lujosos en museos y galerías norteamericanas. Asimismo vemos como algunos fotógrafos 'aficionados' que utilizaban la imagen para documentar sus investigaciones científicas, y los fotógrafos de estudio, que no hacían más que repetir fórmulas ya probadas en sus retratos, son ahora revalidados desde las ideas contemporáneas del arte.

La revaloración de la imagen fotográfica rompió con los cercos estéticos impuestos por los grandes museos y abrió, la perspectiva de análisis desde múltiples enfoques; esto mismo favoreció que estudiosos como Debroyse, buscaran en la diversidad de usos de la imagen, la respuesta a la pregunta sobre las características de la fotografía mexicana. El libro *Fuga Mexicana, un recorrido por la fotografía de México*, propone un viaje histórico desde la creación del archivo Casasola, la visión antropológica de los artistas viajeros del siglo XIX, la creación de los Coloquios de Fotografía Latinoamericana, las escuelas de arte no oficialistas, aficionados y grupos diversos que exponían fotografía al aire libre, asociaciones de fotógrafos independientes, la fotografía experimental y las prácticas artísticas contemporáneas.

El comisario y crítico de arte Gerardo Mosquera (Habana, 1941), pertenece a un grupo de investigadores latinoamericanos que han centrado su trabajo en la reconstrucción histórica y redefinición del arte latinoamericano desde la década de los ochenta. En sus primeros trabajos apoyó al arte cubano marginal, que por su contenido erótico o religioso, resultaba molesto a las políticas culturales de la isla. Por la relevancia de sus aportaciones como crítico y curador de arte, llegó a convertirse en uno de los principales ideólogos del arte cubano al estar a cargo de la organización de eventos como la Bienal de la Habana en 1984.

Sus aportaciones han contribuido a fomentar una visión abierta y multifacética del arte latinoamericano, que le alejan de los estereotipos de identidad prevalecientes en los años ochenta. También representa la novedosa figura del comisario de arte como responsable de la reconstrucción histórica, dada la carencia de una disciplina que cartografié su devenir en el subcontinente. En Gerardo Mosquera hay una "conciencia crítica que surge de una profunda preocupación ética por la justicia social y de un deseo de que las prácticas artísticas y culturales alcancen todo su potencial y hagan de

catalizadores de la renovación social y política” (Jean Fisher, prólogo *Caminar con el Diablo*: 2010, p. 10). La obra de Mosquera viene a modificar ciertos presupuestos sobre la labor del curador y del crítico de arte, que se presumía estaban separadas. Su trabajo unifica ambas disciplinas y las sitúa al frente de una nueva generación de críticos latinoamericanos surgidos “con el despertar de las utopías fallidas en la zona” (*Ibíd.*), que se encontraban sumidos en una crisis de identidades nacionales, un tanto “perdidos entre Europa y América, el rechazo occidental, la utopía de la ‘raza cósmica’, o el nihilismo de sentirse en medio del caos”, indica Mosquera. Así la situación, había que dar el primer paso: “Abriendo un espacio crítico para que la región apreciara sus propias innovaciones y superara su dependencia de las identidades estereotipadas que no hacían otra cosa que satisfacer las demandas neocoloniales del norte de alteridad exótica” (*Ibíd.*).

Ha escrito múltiples artículos en las principales revistas de arte y cultura del mundo y varios libros entre los que destacan: *Caminar con el Diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y cultura*, (2010), *Arte Contemporáneo en Latinoamérica* (2010), *100 Artistas Latinoamericanos*, (2007), *Posmodernismo y Condición postsocialista, Arte politizado bajo el socialismo*, (2003), *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*, MEIAC, Badajoz, 2001, *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin American*, (1995), *Los Discursos sobre el Arte*, (1995), *Exploraciones en la Plástica Cubana* (1983), entre muchos artículos y libros más.

En sus textos, Mosquera identifica los síntomas y estrategias de un mundo artístico “internacional”, que siguió la misma dinámica y circuitos de las rutas coloniales y que en la actualidad, funciona de manera similar. Desconfía de la idea, falaz según su consideración, de que ahora estamos todos conectados a través de la globalización tecnológica y los medios masivos de comunicación; idea impuesta por los circuitos de poder y *marketing*. La realidad, asegura: “Es que las conexiones solamente tienen lugar en el interior de un patrón radial y hegemónico alrededor de los centros de poder en el que los países periféricos—la mayor parte del mundo—están desconectados entre sí o solamente están conectados de manera indirecta por medio y bajo el control, de los centros” (*Ibíd.* p. 11). A este sistema desigual de interconexión le llama “zona de silencio”, la cual busca incentivar y pluralizar como comisario colaborativo en las bienales de La Habana y a través de diversas exposiciones organizadas, de manera tal que pudiesen convertirse en paradigmas de un cambio radical en el concepto de arte latinoamericano, que sean comisionadas por especialistas de la región y no por los centros de poder.

Para llevar a cabo una función crítica e historiográfica, sistematizando las producciones artísticas locales y globales:

Los curadores y las instituciones tenemos que responder a la bastedad global contemporánea. El desafío es poder mantenerse al día ante la eclosión de nuevos sujetos culturales que estallan por todos lados. Ya no resulta posible para un curador trabajar siguiendo el eje de Nueva York, Londres o Alemania, según ocurría hasta no hace mucho y mirar hacia arriba al resto enmarcando las cejas. Ahora los curadores tenemos que movernos y abrir nuestros ojos, oídos y mente. Es una tarea dura debido a que nuestros ojos, oídos y mente han sido programados dentro de cánones y posiciones establecidos. (Mosquera: 2012, lectura vídeo grabada).

Este cambio radical de la función del curador de arte exige que “el ser en el mundo” de Heidegger devenga un “ser en el planeta”, debido a que el arte se ha expandido en ejes axiales expansivos que incluyen la existencia de grandes núcleos de poder y grandes zonas de silencio poco conectadas entre sí, la labor del comisario es servir de conexión para que sea posible el flujo migratorio entre estas zonas. La figura del curador de arte o comisario deberá estar regida por una reglamentación internacional—aunque actúe solo como código de principios—que modere el colonialismo transcultural de las exposiciones, en cuyo nuevo rol, le corresponderá actuar como “descubridor” y trabajar en pequeños equipos con asesoría múltiple y sentido dialógico entre curadores de países periféricos y centros culturales hegemónicos para acabar con el imperialismo cultural hasta ahora prevaleciente.

La transformación que formula Mosquera deberá: “Abarcar por fuerza los modos internos de circulación. Implicará cambios de formato, labores de extensión, trabajos con escuelas, acción dentro de las comunidades y en respuesta a sus intereses, uso de la prensa y los medios de difusión masiva, y muchas otras vías emanadas de las características, intereses e inventivas locales” (*Ibíd.*, p.77). Esto convendrá formar parte de las responsabilidades de todo curador, no solo en el Tercer Mundo, sino en cualquier parte donde se busque una verdadera pluralidad multicultural en la difusión del arte como medio de transformar el ser en el mundo.

Propone algunos principios conceptuales sobre los cuales fundamentar la función del comisario de arte. En principio, Mosquera establece un diálogo conceptual con Jean-Luc Nancy y su ensayo “Urbi et Orbi”, en todas partes y en cualquier lugar, de quien coge los términos *mundialización* y *globalización* o *globalismo*, y los retoma como la participación generalizada que hace referencia a los efectos catastróficos y totalizadores de la tecnocracia global; el término de mundialización o “formación del mundo” se relaciona con los procesos de expansión en la producción de significado por medio de interrelaciones humanas, ahora amenazados por la globalidad. Para Mosquera, actuar en el espacio del mundo, es tener la capacidad de respuesta para él tal y como es, independientemente de fuerzas externas, e implica tanto responsabilidad—en el sentido de que quien actúa se enfrenta a una demanda ética absoluta, dado que la responsabilidad no se puede trasladar a una autoridad putativa superior—como libertad—en el sentido de que esta demanda ética anula ideologías y teologías rescritas. Hay mucho margen para la incertidumbre y el riesgo, pero quizás

también para la esperanza y la alegría: eso quiere decir que es *desde aquí*, como insiste Mosquera, desde donde el mundo puede volver a ser creado.

Esta idea aplicada al arte periférico, término acuñado para describir al arte latinoamericano, implica, —tanto para los artistas como los críticos de arte— tener cuidado al interactuar en los circuitos de arte internacional, pues si bien en la postmodernidad se ha abierto un interés por el *Otro*, por lo “vernáculo” o las culturas no occidentales, este interés puede ser: “Una nueva sed de exotismo, portadora de un eurocentrismo pasivo o de segunda instancia, que en vez de universalizar sus paradigmas condiciona ciertas producciones culturales del mundo periférico de acuerdo con paradigmas que se esperan de ahí para el consumo de los centros. Muchos artistas, críticos y curadores latinoamericanos parecen dispuestos a ‘otrizarse’ para Occidente” (Mosquera: 2010, op. cit., p.18). Esta afirmación acusa al artista latinoamericano de aceptar tal imposición y le incita a superarla haciendo el arte contemporáneo desde sus valores, sensibilidades e intereses: “La deseurocentralización en el arte no consiste en volver a la pureza, sino en asumir la impureza postcolonial para liberarnos diciendo nuestra palabra propia desde ella” (*Ibíd.* p. 19).

La deseurocentralización implica aceptar en principio, la naturaleza de la obra de arte latinoamericana como subordinada en su origen y dependiente de las corrientes internacionales, aceptar como un fenómeno natural “la apropiación” o “hurto” de bienes interculturalmente, sea desde situaciones de dominio o de subordinación. Tal es su comportamiento natural como organismos vivos, cuya salud depende de su dinamismo, su capacidad de renovación, y su interacción positiva con el entorno. Estas correspondencias a menudo son desafortunadas. Pueden ser adquiridas: “Sin una comprensión de su puesto y sentido en el otro sistema cultural, y recibir un significado absolutamente distinto en el contexto de la cultura que recibe” (*Ibíd.* p. 55). Es así como suele funcionar la apropiación intercultural, pues lo que interesa es la productividad del elemento tomado para los fines de quien lo apropia, no la reproducción de su uso en el medio de origen.

La deseuropeización del arte latinoamericano implica también aceptar que algunas apropiaciones han sido “incorrectas”, como sucedió con el modernismo al apropiarse de la imaginaria africana, oceánica o mesoamericana, sin estar enterados de sus usos y significados. Algo similar ocurrió con los artistas brasileños: “A los que Paolo Emilio Sales Gomes decía que su suerte era que copiaban mal, pues lo valioso en ellos es aquello que los personaliza dentro de un lenguaje internacional hablado con fuerte acento. Con todo lo polémica que puede resultar, la esquematización de Sales Gomes es fecunda. Si el arte brasileño, como la paloma equivocada de Rafael Alberti, quiso ir al Norte y fue al Sur, al final se trata menos de una desorientación que de una desorientación” (*Ibíd.* p. 56). Esta dinámica ha permitido a los artistas brasileños una

participación muy original dentro de la tendencia postminimal-conceptual “internacional”. Ellos le han dotado: “De una expresividad casi existencial, quebrando la aburrida frialdad prevaleciente, han introducido una sofisticación del material en sí y a la vez una proximidad humana hacia él, y han diversificado, vuelto más compleja y aun subvertido la práctica de ese “lenguaje internacional” (*Ibíd.*). Es una manera vernácula de hacer arte contemporáneo, de hablar ‘su’ lenguaje internacional. Es una identidad desinteresada de la ‘identidad’. Una identidad por la acción, no por la representación.

La concepción de Mosquera sobre la apropiación cultural es novedosa y dinámica, ya que concibe a los receptores como entes que transforman, resignifican y la emplean de acuerdo a sus propios intereses; a esto también se llama originalidad y es: “Una estrategia transgresora desde posiciones de dependencia” ya que además de confiscar para uso propio, funciona cuestionando los cánones y a la autoridad de los paradigmas centrales. Nelly Richard señala que las premisas autoritarias y colonizadoras son así desajustadas, reelaborando sentidos, “deformando el original (y por ende cuestionando el dogma de su perfección), traficando reproducciones y de-generando versiones en el trance paradójico de la copia” (Citada por Mosquera p. 57). No se trata solo de desmontar la obra, sino también de de-construirla, y en esa deconstrucción se deseurocentraliza.

El crítico de arte y curador independiente Juan Antonio Molina Cuesta (1965), cubano de nacimiento y residente en México, estudia historia del arte y ha sido investigador y curador de la Fototeca Nacional de Cuba y del Centro Wilfredo Lam, en la actualidad imparte cursos sobre crítica de arte y fotografía contemporánea donde plantea la disolución o el reblandecimiento de lo fotográfico en términos ideológicos, artísticos y físicos. Estas ideas las ha manifestado en distintos cursos y conferencias que ha impartido en diversas universidades y publicaciones en revistas como *Aperture*, *Replicante*, *Tierra Adentro*, *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, *La Gaceta de Cuba*, *Encuadre* y *La Jornada Semanal*. Actualmente imparte el Diplomado online *Mirar, pensar, escribir, la Crítica de las Artes Visuales* en el Instituto de Estudios crítico. En la conferencia titulada “una crítica a la fotografía latinoamericana desde lo latinoamericano”, ha plasmado su falta credibilidad de lo “latinoamericano” en la fotografía y en los regionalismos, criticando a los nacionalismos asociados a la fotografía latinoamericana, ya que considera ambos términos “un poco polémicos”.

Molina ha colaborado junto con Alejandro Castellote en la curaduría de la exposición y en la redacción del libro *Mapas abiertos Fotografía Latinoamericana 1991-2002*, (2003) organizada por el Instituto de Cultura de Barcelona y Fundación Telefónica. El libro intenta constituir un complemento con el texto *Canto a la Realidad* de Erika Billeter, pero diametralmente distinto a este trabajo en cuanto que da cabida a autores de distintas disciplinas, es abierto y se acerca a la fotografía latinoamericana

desde varias disciplinas, combinando el trabajo de especialistas europeos como latinoamericanos. La investigación que han realizado Molina y Castellote sobre fotografía latinoamericana ha tenido en cuenta la inestabilidad y la amplitud que estos términos significan. Asumiendo esta complejidad el trabajo curatorial y la selección de artistas ilustran contundentemente las transiciones y mutaciones que se producen en lo que hoy llamamos fotografía latinoamericana. Tanto la curaduría como la redacción del libro, se estructuran a partir de la colaboración entre un curador español y otro cubano-mexicano, es decir hay un flujo dinámico y dialógico entre curadores de países periféricos y centros hegemónicos a los que hace referencia Mosquera, esta interacción es un buen inicio que pronostica la culminación del imperialismo cultural hasta ahora prevaleciente no solo en los trabajos curatoriales sino también editoriales. El proyecto se coloca fuera de toda pretensión identitaria que busca definir lo que es la fotografía latinoamericana, pretende, según Castellote: “Contrastar algunos de los argumentos que coexisten al respecto con la certeza de que, al final, los contenidos ofrecerán un panorama abierto susceptible de ser interpretado poliédricamente. No es nuestra intención establecer las jerarquías de calidad y pertinencia temática. La filosofía que ha guiado este proyecto pretende escuchar la voz de los artistas y curadores locales, que son los auténticos conocedores de la creación en sus respectivos entornos” (2003: p. 16).

A la presencia de varias generaciones de fotógrafos del subcontinente que da cabida a una polifonía de voces, —desde aquellos que usan la fotografía como soporte o como una práctica artística más—, se suma una estructuración dinámica y novedosa del libro a través de un recorrido por varios apartados entre los que incluyen “Rituales de identidad”, “Escenarios” e “Historias Alternativas”. Esta estructuración permite que el lector pueda realizar un viaje entre una u otra temática sin depender de una distribución cronológica rigurosa, y a la vez ser testigo de las transiciones y mutaciones del universo que constituye la fotografía latinoamericana.

Castellote explica la intencionalidad y la conformación del libro de la siguiente manera:

Trataremos de hacer un panorama de las propuestas surgidas a lo largo de la década de los noventa a partir de tres argumentos: ‘Rituales de identidad’, ‘Escenarios’ e ‘Historias Alternativas’, una especie de contenedores temáticos que permitan mostrar a algunos de los autores más reconocidos y a una extensa generación cuya obra se ha hecho visible en este periodo [1991-2002]. Y, a modo de conclusión, otro reducido grupo de autores servirá para apuntar una cosmogonía en la que inscribir algunos elementos comunes que podrían hacerlos reconocibles como latinoamericanos (*Ibid.*, p. 5).

Desde esta comprometida visión los autores intentan evitar los fallos en que han incurrido este tipo de recopilaciones panorámicas que suelen ser someras y poco



realistas. Representa también la posibilidad de conocer a aquellos artistas que exploran nuevos espacios estéticos y visuales y que hasta ahora no existían en la historiografía fotográfica. El trabajo que realizan Molina y Castellote en este texto, ya forma parte de un nuevo enfoque curatorial que busca una verdadera pluralidad multicultural en la difusión del arte como medio para transformar el ser en el mundo al que hace referencia Mosquera, es también una invitación para, “desprenderse de la imagen rural y tercermundista habitual en las representaciones de los años ochenta, esto es, superar el culto al realismo mágico y al indigenismo cuando es tratado desde una perspectiva exótica” (*Ibíd.*), sea este libro el comienzo de otras colaboraciones multiculturales dialógicas abiertas y desprejuiciadas.

Muchos fotógrafos han dado muestra ya del despojo de las vestiduras de la fotografía comprometida o del autoexotismo, iniciando un diálogo desde una visión personal con el entorno geográfico, social y cultural que cada país contiene. La trayectoria que han ido dibujando cada uno de los fotógrafos aquí y allá esboza un itinerario versátil difícil de aprehender. Ya no es posible encontrar en una imagen un contenido aplicable a todo el subcontinente o a todo un país, o constreñir en una sola imagen los sueños de una nación o de un subcontinente. El binomio imagen-realidad se da a partir de encuentros y desencuentros a veces desde el horror, desde la parodia, desde la metáfora y son esporádicos y fugaces. Los siguientes fotógrafos son ejemplos que nos sirven para evidenciar la amplitud de propuestas que inauguran una aproximación a la creación de la imagen fotográfica desde el *ser en el mundo*, desde la superación del debate de la identidad fotográfica y, desde el abandono del compromiso social y político como único impulso creativo.

Ya no es trascendente para esta investigación detenernos en la manera en que la creación de una imagen estructura un lenguaje unívoco, sino en presenciar la apertura de voces, el contraste temático, y la multiplicidad de agentes fotográficos que, una vez ‘superadas’ las retóricas del compromiso social, están estructurando el lenguaje fotográfico desde el ‘ser en el mundo’ en su devenir cotidiano. Hemos considerado, por ello, no un análisis puntual de las imágenes, sino una visión general de la producción artística de diversos fotógrafos y o artistas visuales que hacen uso de la imagen fotográfica, dentro del contexto que habitan, considerando cómo interactúa la producción de un fotógrafo en particular con un lenguaje artístico nacional e internacional.

## **La fotografía *desde* América Latina**

**Vik Muniz.** Vicente José de Oliveira Muniz, conocido como Vik Muniz nació en Sao Paulo, Brasil en 1961, en una familia perteneciente a la clase obrera. Su habilidad con el trazo le permitió ganar una beca a los 14 años para estudiar dibujo. Posteriormente, tras no poder estudiar Psicología, Vik se licencia en Comunicación en la rama de

publicidad, medio en el cual realiza sus primeros trabajos. Aunque algo frustrante, esta primera experiencia laboral le permite, gracias a un incidente, comprarse los billetes para viajar a Estados Unidos. En este país, el artista desarrolla su capacidad artística envuelto en el ambiente neoyorkino de los años 80. Creció en el periodo de plena dictadura militar (1965-1985). En aquellos tiempos cuando a partir de la muerte de Getúlio Vargas llegan al poder sectores conservadores, el país se enfrenta a graves problemas de corrupción, deposiciones y golpes militares cada vez más cerrados en sí mismos; sectores que se mantuvieron en el poder gracias a una terrible represión hacia cualquier acción insurrecta y coartando la libertad de expresión en todos los ámbitos de cualquier manifestación contra la dictadura.

Muniz recuerda que durante ese periodo, era imposible comunicarse abierta y libremente, eso parece que le obligó a desarrollar ciertas habilidades. Según sus propias palabras, la versatilidad con que se desenvuelve para manejar metáforas e información codificada proviene del hecho de haber nacido en un país sumido en una dictadura militar. “Todo lo que dijeras o anunciaras artísticamente podía llegar a ser usado físicamente en tu contra. En un ambiente así, se tiende a aprender a leer las metáforas o a crear lenguajes dentro de los lenguajes para así expresar y hacerse oír. Esto es lo que yo llamo *mercado negro semiótico*. Aprendes a manipular el lenguaje de una manera más truculenta; creo que esa es la herencia de un gobierno miserable” (Castellote: 2003, p. 212). Donde se manifiesta también ampliamente el uso de la metáfora es en el campo de la música, en esta, los mensajes contenían un doble sentido que mezclaba el amor y la protesta, como el caso de los cantautores Chico Buarque, Gilberto Gil y Caetano Veloso.

La fotografía no fue su primer encuentro con las artes, su gusto sobrevino cuando siendo adolescente, comenzó a coleccionar imágenes de ovnis de grano reventado y de la incredulidad y desconcierto que le produjo la transmisión de las primeras imágenes de la luna cuando Armstrong puso un pie sobre ella; descubrió en ese momento la diversidad de actitudes y opiniones que pueden provocar las imágenes, que dividían al grupo entre cínicos y escépticos. Este descubrimiento le ha ayudado a formular la mayor parte de sus teorías acerca del uso de las imágenes y la reacción que pueden provocar en el espectador hasta la fecha.

A este descubrimiento del poder de las imágenes, se añade su encuentro con la obra de James J. Gibson, uno de los primeros en anunciar la teoría de la percepción desde una visión multidisciplinaria, estructurada desde la física, la psicología y la fisiología. Gibson le motivó a indagar todo aquello que tuviese que ver con la percepción para posteriormente aplicarla a sus proyectos artísticos. Sus primeros estudios tampoco le conectaron directamente con la fotografía en un principio. Estudio escultura en los años ochenta y posteriormente publicidad. Su relación con las imágenes se volvió más cercana cuando aceptó trabajar como consultor para una gran empresa que elaboraba carteles publicitarios. Explica: “Recorría en coche la ciudad, circulando a distintas

velocidades, para detectar los anuncios mal ubicados o mal diseñados, y apuntaba cómo podía mejorar su funcionamiento. Creo que la importancia de aquella relación cinemática con la imagen sigue siendo uno de los grandes temas presentes en mi obra, aún en la realidad” (Fontcuberta *et al*: 2011, p. 143).

Sus primeros trabajos artísticos fueron una mezcla de objetos encontrados, diseño y productos de publicidad a los que llamó *Reliquias* (1983), le siguió una serie de escultura hechas con algodón en las cuales empieza a establecer referencias con obras de autores como Durero (*Manos en oración*) o los *Equivalentes* de Stieglitz. En estas series ya empieza a utilizar la fotografía como medio de registro y difusión para la galería.

La relación que su obra empieza a establecer con la fotografía es muy particular y se inicia cuando descubre que la fotografía técnicamente ‘correcta’, no correspondía con la imagen mental que él tenía de su obra antes de ser creada. Por ello decide prescindir del trabajo de un fotógrafo profesional y elaborar él mismo sus fotografías. Explica la diferencia entre el trabajo de un profesional y su trabajo de la siguiente manera: “Mis fotografías estaban bien porque coincidían con esa primera imagen mental que había tenido antes de crear la obra y eso era algo que el fotógrafo profesional no podía conseguir. Cuando yo hacía las fotos, trataba de encontrar aquella imagen mental. Y desde ese momento empecé a pensar en la fotografía como aquello que me permite captar algo a lo que sólo yo podía acceder” (*Ibíd.*, p. 145). Esta relación parecía que completaba el círculo creativo, la fotografía se convertía al final del proceso, en la imagen que se correspondía a la idea primigenia del artista; así aprendió a fotografiar por necesidad, un aprendizaje que se antoja sencillo y práctico pero de muy buena calidad, la técnica aunque buena no es la protagonista, le basta la definición y la nitidez para que la obra pueda establecer un contacto directo con el espectador y pueda ser leída sin grandes complicaciones, por ello se asesora de una cámara de gran formato que le garantice tal resultado (8X10 u 11X14 pulgadas).

Su método de trabajo inicia apropiándose de imágenes de artistas de renombre convertidos en iconos de la pintura clásica, generadas en los grandes centros culturales, en seguida dibuja sobre la proyección de una imagen que rellena con materiales no tradicionales como basura, papel picado, alambre, chocolate, tierra, diamantes y otros objetos inesperados, con lo que crea retratos, paisajes y bodegones que luego fotografía; las piezas finales son fotografías en gran formato.

En la serie *Paisajes* (1993) elabora cuadros usando hilo negro sobre superficies claras en referencia a la evolución del dibujo lineal, dando a la imagen lograda, una apariencia de dibujo sombreado. Los títulos de esta serie surgieron a partir de la cantidad de hilo utilizado en conjunción con el título de la obra que reproduce por ejemplo *6500 yardas de Corot*, *9000 yardas de Richter*. En esta serie la fotografía deja de ser un mero instrumento de reproducción para convertirse en el documento final,

en la obra misma, ya que la obra inicial por su carácter efímero desaparecerá sino se retiene su proceso destructivo.

Muniz explica la función de la fotografía en su trabajo y el momento en que sus obras seden su sitio a la imagen. “Ocurre”, dice: “Cuando comprendo el estatus intelectual del medio...Después de fotografiar objetos tridimensionales, ya no los necesitaba. Ya tenía la idea. Lo tenía todo. La fotografía tiene una capacidad mágica que permite reproducir el material, el volumen, el tamaño y a veces hasta el gusto y el peso de un objeto...Después de ver la imagen de un objeto, ya tienes un vínculo directo con él”. (*Ibíd.*, p.146-147). Antes de deshacerse del objeto tridimensional hubo que pasar por un momento de ‘goce’ que se constituye al momento de realizar la obra, y hay una relación directa entre artista y objetos que comparten un espacio; este momento sin embargo es momentáneo y pasajero, la fotografía continúa este dialogo con el espectador que preguntará por el tipo de material con que está hecho, qué tamaño tiene la obra, cuál es su textura, etc., para descubrirlo se acerca o se aleja, escudriña y se cuestiona, que es la parte del proceso narrativo que más le interesa a Muniz.

Para continuar con el diálogo entre la pintura clásica, escultura, objetos diversos y la fotografía se retira por un tiempo de las pinturas con hilo (*La línea*) y decide trabajar con la idea del punto como principio creador de la imagen. La serie *Los niños de Azúcar* (1996) surge a partir de su visita a la isla caribeña de San Kitts. Sus modelos son los hijos de trabajadores de las plantaciones de caña, con los que jugó e interactuó por un breve tiempo en la isla, luego les fotografía con una cámara 35 mm y a su llegada a Nueva York, manipula azúcar sobre papel negro para reproducir sus rostros con el producto elaborado por sus propios padres. Los títulos de las obras tienen un vínculo directo y claro, *Valentina, la más rápida, Jacinto, le encanta el zumo de naranja*, haciendo referencia al nombre de alguien que apenas conoces con la breve información que puede recabar de un breve encuentro.



Vik Muniz, *Valentina la más rápida*, de la serie *Niños de azúcar* (1996).

Fontcuberta, al entrevistar a Muniz recuerda que en sus imágenes finales la intención no es captar el rastro de un objeto que desaparece, sino de hacer patente la capacidad de la imagen para evocar y a la vez, la ambigüedad del medio, estableciendo un diálogo entre memoria, dibujo y fotografía que se muestra muy claro en la serie *The Best of Life*, dibujos hechos de memoria de imágenes históricas publicadas en la revista *Life*. Los dibujos luego se convertían en fotografías positivadas sobre papel fotográfico. Se trata, argumenta Fontcuberta: “De una fotografía que no representaba directamente a la realidad sino que era la transformación de un dibujo que intentaba restituir una fotografía que interpretaba un evento del mundo real” (*Ibíd.*, p. 148), esto es llamado camuflaje visual, o mimesis, imitación o que la cosa misma se haga pasar por otra, es decir Muniz busca darle un nuevo significado a la obra que reproduce, lo que Mosquera llama también resignificación o “canibalismo” y que es una característica propia de las cultura apropiativas. Explica Muniz:

Quiero que mis imágenes tengan algo que ver con el conjunto de imágenes que puebla nuestra existencia cotidiana. Quiero que, de entrada, parezcan suaves y fáciles de digerir. Me apetece que la gente vea las imágenes como algo muy natural en lugar de que estas le produzcan un fuerte impacto. Trabajar con imágenes es como trabajar con veneno; el truco pasa por saber cómo convertir el veneno en vacuna, cómo trabajar con el veneno de manera que se absorba y cree anticuerpos, hay que crear un diálogo sobre las imágenes y su importancia en el maquillaje de nuestra conciencia (*Ibíd.*, p. 148).

Muniz usa imágenes de imágenes como principio creativo para crear una tercera imagen, o como él mismo explica es: “Un estado intermedio de la imagen” que dota a sus creaciones de cierta ambigüedad, esta ambigüedad crea un estado contrario al que se produce cuando todo está definido y claro, hace que el espectador tenga interés sobre el objeto. Si al espectador se le presenta una imagen ambigua, crea expectación e interés para contemplarla, e incluso una actitud analítica que lleva a crear observadores perspicaces, una de las metas principales de la obra de este artista.

Este observador perspicaz y analítico es lo que requiere una sociedad saturada de imágenes, y puede funcionar como recurso intelectual contra la cerrazón que se opone a la capacidad de apreciar el arte. Muniz busca a través de sus creaciones incentivar también el interés y la motivación del espectador, pero no solo en un museo o en una galería, sino en el medio que rodea. Por ello sus obras poseen un elemento que intriga: “Eso hace que el espectador piense, se pregunte cómo lo ha hecho, qué ha implicado el proceso que he seguido. Puedes hacer que el espectador se quede pensando sobre la fotografía para siempre y que no llegue nunca al fondo de la cuestión” (*Ibíd.*, p. 150).

Se trata también de crear un puente entre varias disciplinas, el dibujo, la escultura y la fotografía y con este maridaje devolver al ojo la educación visual que perdimos cuando

supusimos que el surgimiento de la fotografía como registro de la realidad, significaba perder la capacidad de captar al mundo con la mano. La fotografía no ha supuesto la muerte de la pintura obviamente, Muniz lo enfatiza, pero la ha cambiado, la ha transformado. Los pintores no dejaron de pintar pero si se cuestionaron sobre el medio, ahora le corresponde a la fotografía hacerse este cuestionamiento, en especial con el surgimiento de la imagen digital.

Hay otro aspecto que es importante resaltar en el trabajo de Muniz, sus fotografías tienen un componente de denuncia social diametralmente distinto al utilizado por los fotógrafos ‘comprometidos’ de los años setenta y ochenta. En Muniz cada elemento empleado en la obra tiene un significado específico, algunos de denuncia abierta y otros de reflexión: el azúcar para representar la imagen de los niños de las plantaciones de caña y con ellas reflexionar sobre el esfuerzo que representa su producción; la basura de los vertederos para reflexionar sobre las condiciones de vida de los recolectores y a la vez, denunciar las consecuencias de una sociedad consumista irresponsable; la imagen del Che Guevara reproducida con alubias enlatadas crítica cómo la reproductividad de la imagen ha desvirtuado el sentido de su lucha, al mismo tiempo que denuncia las actuales condiciones de pobreza de la sociedad cubana, consumidora de este producto.

Así en cada elemento, cada material, cada objeto, subyace una intención conceptual mucho más importante que la efectividad de la imagen. El artista oculta en esa maraña de efectos una intencionalidad mucho más comprometida con lo social, lo cultural y lo político que con la estética. Todo tiene un significado y este aspecto es, sin duda, lo verdaderamente impactante en su trabajo. Nunca se puede tener la certeza absoluta de qué es lo que se tiene ante los ojos, qué sugiere el polvo acumulado en imágenes que reproducen obras fundamentales de la historia del arte o los desechos y basura con que recrea lienzos de Caravaggio o Goya.

A declarado a la *Associated Press Television News* que a través de su trabajo: *“We have a chance to meditate on our place in nature by making the representation a symbol of that from within. It may not solve all the problems but it puts you in a state to meditate on our own decisions.”*<sup>4</sup>

El proyecto que mejor explica su posición de compromiso social ha sido *Proyecto Paisaje o Bahía de Guanabara* y el documental *Waste land* que documenta todo el proceso. La calidad de la producción le valió una nominación al Oscar como el mejor documental en 2010, y las fotografías tomadas en este proyecto, fueron vendidas en una audición y las ganancias donadas a una asociación que representa a los recolectores de basura que participaron en el proyecto. La instalación monumental alcanzó una dimensión de 30x40 metros y llevó una semana de elaboración; la obra

---

<sup>4</sup> Tenemos la oportunidad de meditar sobre nuestra posición frente a la naturaleza haciendo de la representación un símbolo desde dentro. Quizás no resuelva todos los problemas pero te hace pensar sobre la consecuencia de nuestras decisiones. (Traducción de la autora).



comisionada por el Ministerio de Cultura brasileña, la compañía *Coca Cola* y *Globo*, fue construida a partir de miles de botellas, bolsas de plástico, latas de cerveza, refrescos, envases de cartón y envoltorios diversos aportados por el público y los recolectores de basura del Gramacho, el mayor vertedero de Brasil y de Latinoamérica. La intención de Muniz fue instalar la obra en el Museo de Arte Moderno de Río durante la Cumbre de la ONU *Rio-20* (2010), que reunió a 130 jefes de Estado del mundo entero, para exigir acuerdos internacionales que garanticen la convivencia en un mundo más limpio y sin contaminantes. El espectador: “Puede contentarse con observar la obra o puede participar colocando ella misma el material dentro, bajo la orientación de los monitores de mi equipo”, explicó Muniz a la *AFP* y continúa explicando que: “Es una construcción estética colectiva a partir de cosas feas y el objetivo es invitar al público a la creación de esta imagen”, agregó el artista.



Vik Muniz, *La muerte de*

*Marat, después de David*, de la serie *Waste Land* (2010).

La obra realizada por Muniz conjuga elementos habituales en el *povera* y en el *pop*, en el *collage* y en la instalación, pero no tanto en la fotografía. Declara que: “La mayor parte de lo que hago combina una actitud propia del *pop* respecto a la temática, con un punto de vista pictórico en cuanto a procesos y materiales” (Francés: 2013). Su trabajo madura en plena década de los noventa, cuando se da: “Un punto de inflexión en la producción fotográfica brasileña. Al mismo tiempo que se daba una consolidación de su singularidad en el escenario internacional, fue necesario convivir con política culturales conservadoras en relación con la comprensión y promoción de las artes visuales, sobre todo de fotografía” (Fernández: 2003, p.213).

Como sucedió con otros artistas brasileños, en sus creaciones se manifiesta una eclosión producto del proceso de ensimismamiento en que se encontraban durante las dos décadas de dictadura militar y, en la fotografía se evidenció por la preeminencia de un documentalismo centrado en las cuestiones de identidad que caracterizaban lo brasileño como principal sujeto de la fotografía: “Entender el paisaje humano del país se convirtió en una prioridad para esos profesionales [Jean Manzon, Marcel Gautherot,



Pierre Berger] que acabaron influyendo en muchos otros fotógrafos brasileños. La fotografía documental, que predominó en ese periodo, acabó provocando la aparición de una nueva posibilidad: la fotografía humanista” (*Ibíd.*). Así vemos surgir una serie de ensayos fotográficos en relación a la vida de las tribus indígenas, manifestaciones culturales y actividades diversas del hombre común, es decir aquello que identifica a la nación, las distintas manifestaciones de lo brasileño. Podemos citar aquí los trabajos de Arthur Omar, Tiago Santana, Celso Oliveira, Christian Cravo y José Bassit cuyas imágenes bellas y poéticas pusieron énfasis en las fiestas populares y religiosas, o de Elza Lima y Paula Sampaio quienes transportan al espectador en un viaje silencioso y dramático a la región del Amazonas.

Este mismo tenor continuó hasta finales de los años ochenta, cuando un grupo de artistas empezó a buscar exactamente lo opuesto; la manera de develar el agotamiento de esta estética y hacer evidente la extinción de esta tradición. Se trataba ahora de construir un corpus fotográfico descentrado de las referencias identitarias, abierto y plural:

La rica producción fotográfica brasileña, múltiple, diversificada y plural, dejó de construir una imagen que sirviera como ícono de un periodo de construcción de memoria colectiva para iniciar su nueva trayectoria, en cierto sentido negando la producción anterior, excesivamente referencial, y creando una representación visual sobre el propio sujeto o algún otro, que en realidad, indicia trabajos subjetivos sobre el individuo y su propia intimidad. Esa intimidad sensible y existencial, trae a la superficie trabajos que apuntan a diferentes concepciones visuales, las cuales discuten, ya no el ‘hombre brasileño’, sino un sujeto que se relaciona con muchas posibilidades, figurativas, narrativas, abstractas entre otras, para discurrir respecto a su percepción del mundo (*Ibíd.*, p. 314).

Durante la década de los noventa, la fotografía y las artes en general adquieren tan importante posición, que consolidan al país entre uno de los más importantes en la experimentación y el uso diversificado de medios y técnicas: se eliminan las fronteras entre las diferentes formas de expresión artística, se explora la posibilidad de desconfigurar y reconfigurar nuevas estrategias buscando mayor efectividad en la percepción de la obra por parte del espectador, los fotógrafos buscan formarse un nuevo programa estético empleando procedimientos diferentes a los tradicionales.

Entre los fotógrafos que empiezan a construir esta nueva estética podemos mencionar a Cássio Vasconcelos, Kenji Ota, Odires Mlászho y Eustaquio Neves y Vik Muniz: “Cássio opta por la sencillez técnica al tomar el registro, para iniciar después un recorrido investigador, sofisticado y poco común por la fotografía brasileña con la finalidad de buscar cierta abstracción en la imagen capaz de provocar al lector. Y su proceso de investigación técnica es una especie de híbrido entre que resulta de la intersección de varios procedimientos” (*Ibíd.*, p. 323). Por su parte Kenji Ota “busca otra cualidad

visual para la materialidad de la fotografía...rescata los procesos primitivos de producción de la imagen, con el objetivo de establecer alianzas con lo discontinuo y lo irregular, generando procedimientos manuales de encolado y emulsión de papel artesanal para crear ruidos—manchas, metalizaciones excesivas, cromatización aleatoria, entre otros—, que se incorporan a la imagen y pasan a ser también elementos constitutivos que evidencian el proceso” (*Ibíd.*). Mlászho trabaja por apropiación, “intentando reinsertar en el circuito de la comunicación imágenes ya vistas y abandonadas. Sus series tienen como táctica la idea de destruir para crear, es decir que, a partir de la apropiación de imágenes y de su libre reconstrucción, desarrolla su pasión de experimentador, y su trayectoria trae de cabeza a quienes se enfrentan a la obsesión de crear algo nuevo” (*Ibíd.*), hay en su trabajo cierta compulsión obsesiva con la imagen al negarle su espacio en el olvido y revela el simulacro figurativo de la fotografía dejando ver la manera en que se construyen las imágenes. Neves “evoca en sus series cuestiones presentes en el arte contemporáneo: identidad y memoria. Su imagen está impregnada de informaciones y ruidos que se han añadido al objeto original para hacer presente un pasado y establecer una crítica politizada del mundo en el que estamos insertos. Su fotografía es casi siempre una aprehensión basada en la simultaneidad, que nos remite a una narración más próxima al cine y a la televisión” (*Ibíd.*). Su obra se construye de fragmentos que van siendo superpuestos y acumulados, a veces sin un orden visual aparente, inconexos, haciendo evocación de esa manera a su idea de identidad.



Kenji Ota, *Hoja*, (s/f).

En este contexto fotográfico se incrusta la obra de Muniz, quien, en sus construcciones visuales revitaliza iconos de la historia del arte como una manera de resignificación de la obra, para que estas imágenes del pasado que amenazan con desaparecer “en cada presente que no se reconozca mentado en ellas” (Benjamín, citado en Bal p. 89), continúen significando al espectador contemporáneo a través de la ambigüedad visual como estrategia para producir un estado intermedio entre el ícono y el espectador.

Muniz es un fotógrafo 'intermedio', en dos sentidos: Uno porque crea una tercera imagen de una obra de arte que primero es reproducida con diversos materiales y luego se fotografía, y en segundo término, por su posición de enlace entre dos mundo: Brasil y Nueva York, lo que le coloca en un sitio privilegiado y ambiguo; vive en una de las ciudades mejor conectadas con el universo del arte y es oriundo de un país periférico, ambas posiciones han resultado privilegiadas para él, ha sabido establecer un dialogo crítico entre ambos países pero le coloca en medio de dos culturas y dos nacionalidades diametralmente diferentes.

Artistas como Muniz, han sabido significar lo que Mosquera llama apropiación cultural como un acto de transformación al emplear recursos estéticos y artísticos disponibles en las artes para generar una visión personal. Entendido el acto de apropiación en su aspecto creativo, puede llegar a ser parte de un proceso original al confiscar para su propio uso, los cánones establecidos en los grandes centros culturales.



Vik Muniz, *Autorretrato* hecho con recortes de revistas de desecho (2003).

**Oscar Muñoz.** Hasta los años ochenta en Colombia, como en otras partes del subcontinente americano, predominó el retrato fotográfico, el reportaje y el documentalismo social. Artistas como Oscar Muñoz, Fernell Franco y Miguel Rojas irrumpieron en la escena fotográfica con una propuesta rica y novedosa que, alejada del documentalismo, buscaba redimensionar la práctica fotográfica y la materialidad de la obra desde una visión intelectual y abierta. Ante la imposibilidad de retener la realidad en una imagen, y la poca eficacia de los soportes tradicionales para establecer un diálogo abierto con el espectador, buscan desarrollar un realismo más allá del realismo mágico a través de recursos casi volátiles como el agua, carboncillo, vapor, entre otros.

Oscar Muñoz: “Posiciona una resemantización del medio expositivo visual como la fotografía, el dibujo, el grabado, la instalación y el video que solo ha podido tener lugar en el híbrido y complejo proceso que ha cumplido en la historia del arte latinoamericano” (Ionivo: 2008, s/p:). Muñoz conforma una amalgama atípica e innovadora de materiales en la estructuración de sus obras, es una obra “cargada de significación pero sin peso, hecho que el artista ha alcanzado con el apoyo de la maestría en el manejo de diversos recursos.”(*Ibíd.*).

Oscar Muñoz nació en 1951 en Popayán, Colombia, pero su familia tuvo que trasladarse por unos años a Venezuela. A su regresó a Colombia, radica en Cali, donde transcurre parte de su niñez y adolescencia, asegura que tiene pocos recuerdos de su infancia, excepto algunas fotografías blanquecinas con poco detalle que, al igual que su memoria de ese periodo, se están desdibujando. En cambio los recuerdos más vivos le vienen a la mente cuando establece una relación directa con los materiales con que interactuaba en los distintos momentos de su vida. En entrevista con la curadora de arte María Wills rememora:

No recuerdo el momento vivido ni el lugar de ninguna de esas dos únicas fotografías [de su niñez en Venezuela]...pero sí recuerdo haber tenido en mis manos esa maravillosa y delicada sombrilla con sus innumerables radios de bambú. Hay un interés por la materia, por las superficies; y en este tiene mucho qué ver la vida del juego, de la infancia, del niño que está agachado como un hombre primitivo, con una curiosidad por comprender el mundo a partir de las superficies, los sabores y los olores. Pienso que cada ser humano tiene en su memoria algo así como un baúl al que puede recurrir a buscar los recuerdos refundidos de esas experiencias primeras (2011, p.1).

Y así podría ir hilvanando sus recuerdos a través del contacto que tuvo con diversos materiales; de los estudios de bachillerato, combinados con los de la Escuela de Bellas Artes recuerda, además del edificio fresco y airado, a las niñas del ballet y las barritas de carbón para dibujar, los trazos bien definidos y precisos de sus ejercicios de dibujo,



y la luz que caía sobre los objetos geométricos de yeso que servían de modelo para el dibujo.

En el periodo de estudiante de Bellas Artes (años setenta) entró en contacto con *El Grupo de Cali*, donde se relaciona con Fernell Franco, Luis Ospina, Andrés Caicedo, Paquico Ordoñez, Eduardo Carvajal y demás personajes como Edgar Negret y Pedro Alcántara, quienes promovieron un intenso movimiento cultural como respuesta a los acontecimientos generados en el 68, a la violencia, la guerrilla y el narcotráfico en Colombia, con resultados visibles al día de hoy y que abarcan la literatura, el cine y las artes plásticas en general.

Percibía Muñoz dos vertientes en la plástica colombiana de aquella década: una desde la figuración que: “Posiblemente provenía de los muralistas mexicanos, y otra desde la gráfica y el dibujo latinoamericanos, como la de José Luis Cuevas” (*Ibíd.*). Varios artistas recuerda de esa época, cuyos conocimientos y técnicas fueron de suma importancia para su trabajo, de Pedro Alcántara, sus técnicas de impresión, de Fernell Franco su mirada y sus conocimientos de la fotografía, cuya serie *Las prostitutas*, tomada en Buenaventura le habían impresionado mucho, de Ever Astudillo, su poética y el mundo de sus maravillosos dibujos, del curador Miguel González las largas conversaciones sobre historia, de Ramiro Arbeláez y Luis Ospina, sus impresiones sobre cine.



Fernell Franco, *Prostitutas*, de la serie *Prostitutas* (1970).

Sus primeras creaciones están íntimamente ligadas al dibujo, siendo memorables sus carboncillos de temas eróticos, en los que daba muestra de un gran dominio del medio, así como de una actitud beligerante, crítica, nutrida como otros tantos artistas de su generación, de imágenes fotográficas provenientes de las más diversas revistas. De este lenguaje fotográfico proviene el tratamiento realista del dibujo, que poco a poco se fue desarrollando y madurando a través de una temática eminentemente urbana, en la que Muñoz escudriñó sus espacios interiores, rincones y pasadizos, habitaciones oscuras y colchones abandonados, en donde casi siempre estaban presentes, huellas irrefutables de la existencia humana. Destacan sin embargo, varios

aspectos determinantes en relación a su trabajo: “Por un lado, la incorporación de la fotografía al lenguaje artístico, a través del *pop* y del arte conceptual. Y, posteriormente, como referente de ese fuerte renacer del realismo y el hiperrealismo a comienzos de los setenta” (*Ibíd.*, p.3). En sus primeros dibujos, su interés básico está enfocado en representar la luz y la sombra, siendo la fotografía un instrumento referencial y no un escenario a conceptualizar, sino tan sólo un documento intermedio entre los referentes del mundo y el dibujo, alineado al fotorrealismo.

Inconforme con el tratamiento hiperrealista del dibujo sobre el papel, reconsidera la manera de descomponer la forma usando diversas técnicas, desintegrando con ello el oficio del dibujo que manifestaba cierto cansancio por la repetición y la copia. Explica: “Creo que entre nosotros, es decir, el grupo que trabajaba en Cali, Medellín y Bogotá, la crisis aparece en los años ochenta... porque había un cierto cansancio con el dibujo y el realismo. La pintura llegaba como un respiro” (*Ibíd.*, p. 4). Esta crisis llevó a Muñoz a la reflexión sobre el sentido y significado del dibujo a través de la investigación y la experimentación, ha dicho que tiene un interés particular en la imagen que se sitúa en un lugar entre su materialización y su desmaterialización.

La serie titulada *Cortinas de Baño* (1985-1986) contiene en sí los embriones de lo que sería el desarrollo posterior de sus obras. Propone en principio modificar la participación del espectador, que consideraba pasiva y contemplativa, y empieza a experimentar con diversos soportes, saliéndose del formato del cuadro convencional. Los materiales para esta serie son el dibujo, el video y la fotografía. A partir de esta serie su obra se va volviendo más abstracta e inicia un proceso de desintegración de los soportes que van cediendo su lugar a los videos y la fotografía. Muñoz atestigua que sus “dibujos se empiezan a evaporar, a desdibujar, en un intento por transformar la materialidad, por buscar más la sensación que la presencia...Parece sencillo, pero ese paso de abandonar el soporte que venía trabajando por años fue una investigación difícil” (*Ibíd.*, p. 6). A partir de esta obra comienza un periodo de experimentación con materiales y recursos diversos como el carboncillo, el vapor de agua, el movimiento, el gesto, la actitud, y el proceso de producción de la obra. ¿De dónde surge el interés por trabajar con estos medios? le ha cuestionado Diego Garzón, a lo que responde:

Eso parte un poco de la infancia. ¿De dónde puede salir esa relación con los elementos sino con la infancia? Me atraen también porque son elementales, primarios. Cuando uno es niño, lo que hace es conocer y reconocer los elementos, jugar con ellos, experimentarlos. Con mis amigos nos sentábamos en las aceras, en esta ciudad caliente, y mientras conversábamos hacía un dibujo con saliva que se iba borrando en el pavimento. O cuando estaba en el baño hacía dibujos en el espejo vaporado. El adulto ya no juega, no le presta la misma atención a estas cosas. La infancia es un contenedor lleno de impresiones por explorar (2005, p. 119).

Entre 1994 y 1995 expone su obra *Ambulatorio*, un mapa dividido en módulos reticulares de la ciudad de Cali sobre un vidrio de seguridad roto para representar a una ciudad fragmentada y en cuya superficie el espectador puede caminar y moverse libremente. La idea del vidrio quebrado y de los transeúntes que caminan sobre él, le vino a la mente según narra el autor: “Cuando en la época de los ochenta, la época más dura del narcotráfico en Colombia, ocurrieron varios atentados de varios calibres en las ciudades. Cuando uno se acercaba al lugar de los hechos, lo que sentía, además de lo que se pudiera ver eran los pedacitos de vidrio como el último síntoma de que algo había pasado, como el último rastro de una tragedia” (Garzón: 2004, p. 120). Buscaba así transgredir las normas rígidas impuestas por museos y galerías en la exhibición tradicional del cuadro y la manera en que el espectador se vinculaba con la obra.

En 1995 expone *Aliento*, obra en la que utiliza espejos de acero y serigrafías sobre película grasa. Muñoz dispone los espejos de acero en la pared, cuando el espectador se acerca y respira sobre ellos, el vaho de su aliento hace aparecer allí rostros de personas muertas o desaparecidas. Es el aliento del espectador que da vida, y literalmente muerte a la obra. De esta manera se establece un vínculo directo entre espectador y obra, la cual no solo reacciona a la acción del espectador, sino que de hecho demandan tal involucramiento, a la vez público e íntimo, desencadenando una reflexión sobre la vida y la muerte. Así, Muñoz demanda una implicación ante la obra, apuntando al individuo como actor social. En esta obra se hace evidente el interés por el tema de la memoria.



Oscar Muñoz, *Aliento*, (1995).

Señala Oscar Muñoz que le “interesaba la costumbre de publicar en los obituarios los retratos de las personas muertas, familiares o amigos cercanos para que las demás las reconozcan y las recuerden” (*Ibíd.*). En *Aliento* es evidente que el autor ya ha solucionado su inquietud de relacionar activamente la participación del espectador y además hace referencia al acto de inhalar y exhalar como dos secciones



fundamentales del ser humano; la primera inhalación al nacer y la última exhalación al morir, y esto es justo lo que la hace humana y universal. Cuando el espectador exhala, aparece la imagen del otro, que ya ha muerto pero su aliento lo trae a la vida, en cambio cuando inhala, se desvanecerse la imagen del espejo, pero ahora aparece la suya. En esta obra hay un diálogo simbólico entre la vida del otro y la vida propia. Una relación muy estrecha entre los niveles vital y visual; similar a estar frente a la vida y la muerte metafóricamente: la fotografía sirve entonces, de enlace en esta relación: como memoria visual y como medio que detona la reflexión sobre la propia existencia.

Muñoz comenta que la obra *Aliento* la realizó cuando estaba leyendo *La cámara Lúcida* de Barthes, al reflexionar sobre la fotografía y el referente, es decir: “Cómo la fotografía por su carácter de huella testimonial cobra tanta importancia cuando el referente desaparece” (Wills, *op. cit.*, p. 14). La presencia de la fotografía como parte constitutiva de su obra y en algunas ocasiones como producto final, se comprende en la medida que le sirve como vehículo que conecta al pasado con el presente, entre la vida y la muerte, entre lo que ha sido y lo que dejado de ser. Hay un afán del artista por coleccionar fotografías antiguas y recientes que se publican en la prensa, son las pulsiones de aquello que fue, que tuvo existencia y que después de haber sucedido sigue manteniendo un dialogo con la vida, con el espectador, su obra es un intento por comunicar esos dos momentos.

Muñoz hace fotografías, pero no persigue un fin artístico a través de ellas, su interés se dirige a las fotos hechas por otros; no intenta revelar la realidad tal como la ve, sino que busca entablar una relación con la realidad a través de la fotografía, ha dicho: “Con el tiempo me he dado cuenta de que son esas mediaciones las que me interesan. Siempre mi trabajo, y especialmente los últimos, parte de documentos hechos por otros. Por el contrario, en el video *Fundido a blanco* (en el que he hecho una especie de retrato como lo dibujaría tal vez al comienzo de mi carrera) aparece muy presente la cámara, la ventana, el vidrio que refleja y una fotografía” (*Ibid.*).

La obra *Lacrimarios* (2000-2001) está conformada por contenedores de vidrio, fotografías, agua y polvo de carbón. En esta obra experimenta con el ciclo de evaporación, condensación y precipitación. Coloca cajas transparentes de cristal sobre la pared, las llena de agua y después procede a realizar un retrato con polvo de carbón sobre la superficie líquida, la caja se tapa con un vidrio y se ilumina desde el piso, de manera que el espectador no solo ve la imagen en las “cajas de agua”, sino que también ve su reflejo sobre la pared. Esta obra la empezó a construir a partir de un cruento suceso, una chica llamada Saja Kaim estudiante de bellas artes, desapareció en la localidad de Chocó. Un día los noticieros narraron la aterradora manera en que esta chica había sido asesinada y abierta del vientre para que no flotara nunca sobre en el agua donde había sido arrojada. A partir de este hecho, Muñoz reconstruyó una memoria de su pasado con fotografías publicadas sobre ella y con narraciones de las gentes que la conocieron y pensó en una imagen suya que flotara para siempre y que

jamás se hundiera. También pensó en el clima de Chocó donde hay mucha evaporación, condensación y un alto índice de humedad. Aunque la obra se fundamenta en este acontecimiento, también es por cierto, una obra abierta que habla de la violencia en términos más amplios, pero con una visión indirecta, como espectros lejanos de un terror que solo percibimos cuando nos llega de cerca.

Una obra que hace referencia de manera más directa a la fotografía y sus procesos, es *Eclipse* (2000- 2002). Para llevarla a cabo, convirtió la sala de una galería en una gran cámara fotográfica. En la pared que daba a la calle se instalaron doce espejos cóncavos, cada uno con un orificio de un centímetro de diámetro. La galería estaba totalmente oscura y solo se veía la luz que entraba por los orificios, esa luz rebotaba contra el panel que estaba frente a ellos y la imagen solo se veía parcialmente por el mismo reflejo del espejo, creando una confrontación entre el círculo de luz que contiene la imagen exterior y otro círculo: el espejo que impide su visión completa. En esta obra la fotografía es un elemento central, pero un tipo de fotografía que no se fija, y de una imagen que no es completa. *Eclipse* es una especie de *Alien* pero con la ciudad: reflexiona sobre la memoria o la des-memoria, una memoria inestable, que se está conformando. Cuestiona el principal fundamento de la fotografía que busca fijar un instante de la realidad, y deconstruye el presupuesto de que todo lo que constituye un registro se convierte en memoria, es decir, en archivo, por ello le ha titulado “el espejo con memoria”: vemos una imagen a través del espejo que nunca se fija, convirtiéndolas en fotografías amnésicas, imposibles de archivar, inasibles. (Cfr. *Ibid.* p. 129).



Oscar Muñoz, *Narciso*, (2000-2001).

En la serie *Narcisos* (2000-2001) y *Biografía*, Muñoz hace referencia al tránsito de la vida y su destino final, la muerte. En la primera, en un lavamanos realiza un autorretrato con polvo de carboncillo sobre la superficie del agua retenida, que al ir escapando por la tubería, va desfigurando el rostro y deformándolo de tal modo, que culmina en una mueca estremecedora y devorada con el sonido estremecedor del sifón; al final solo quedan los residuos de polvo de carbón, que a manera de cenizas, recuerdan al espectador su propio devenir. En estas obras el polvo, que es lo que permanece al final del evento, es el símbolo de la muerte, cuando ya no queda nada más, como una metáfora del transcurso de una vida, de la imposibilidad de fijar una imagen, de la vana pretensión por fijar una imagen, y en ello reside también uno de los aspectos más interesantes de su propuesta, ya que este mismo cuestionamiento lo traslada a todas las artes visuales en su pretensión de retener una imagen, de hacerla permanente en un cuadro o en una fotografía.

Esta idea es contundente en la serie *Retrato* una de sus obras más recientes (2003), en esta es claro su interés por reflexionar sobre esa imposibilidad de hacer perene una obra. Para realizarla, utiliza soportes y materiales poco comunes para el género retrato: agua, una losa de cemento caliente y un pincel pintando infatigablemente retratos de personas. Varios proyectores de video proyectan una afanosa mano en distintos momentos del proceso, intentando consumir rostros que van desvaneciéndose a la misma velocidad que el artista intenta retenerlos con el pincel, son retratos de personas muertas que jamás podrá retener, entablando una interminable lucha entre la velocidad del trazo y su afán por retenerla y la acción natural del sol por desaparecerla.



Oscar Muñoz,

*Retrato* (2003).

En las obras/proceso de Oscar Muñoz, el dibujo y la fotografía son asumidos como performance, resultando en imágenes que requieren la presencia del espectador para completar su ciclo de existencia, y que se mantienen entre un extraño equilibrio entre objetividad y visibilidad. En *Narcisos*, *Aliento*, *Simulacros* y *Lacrimarios*, es necesariamente el espectador quien les da vida y activa su existencia mediante su intervención. En *Retratos* reflexiona sobre la fugacidad y oscilación de la imagen que nunca se acaba de construir, aunque el artista se afane por fijarla. En *Narcisos* utiliza la acción del agua y el tiempo como metáforas que aluden a la inestabilidad de la realidad, hay también una referencia a la violencia, abordada, en opinión de María Iovino: “Desde la dualidad creación-destrucción: voluntad de permanencia e incontrarrestable advenimiento del cambio. Tensión con la que el artista desvirtúa, en la poética de lo humano, de lo eterno y de lo cíclico, el enigma o la simplificación que ha prevalecido en la aproximación a la violencia y al enfrentamiento” (citada por Castellote: 2003, p. 42).

En estos trabajos Muñoz reflexiona sobre la identidad, la historia, la fluctuación de la imagen y el tiempo, pero también sobre la inestabilidad política de Latinoamérica, de la violencia y la memoria personal y la memoria colectiva y desde este contexto se inserta entre los artistas más visionarios de América Latina con una propuesta visual crítica, experimental, interdisciplinaria y vanguardista.

**Marta María Pérez Bravo.** A partir de los años ochenta se entrevé en la fotografía cubana, una mayor apertura temática como consecuencia del desmoronamiento y pérdida de significación del documentalismo comprometido, que se corresponde con un relajamiento del control por parte del estado sobre las artes. La instauración de institutos especializados en arte, la creación de la fototeca y la apertura de nuevos sitios para exponer, han sido la plataforma sobre la cual surgió una nueva generación de artistas y críticos.

La fotografía, entendida como imagen política de la Revolución, acabaría por desgastarse. Se busca urgentemente la presencia de otros mensajes fuera del líder, del guerrillero o del fusil. El dogma revolucionario se debilita progresivamente y comienza, en los primeros años de los ochenta, un imparable proceso de descomposición. Además, la terrible crisis de los noventa tuvo también un lamentable protagonismo. La morfología social de Cuba y, por consiguiente la expresión individual del artista, se modifican abruptamente (Tejo, *op. cit.*, pp. 277-278).

Los artistas, congruentes con una realidad multifacética en constante cambio desde el inicio de la Revolución, y que poco a poco fue desplazando la alegría triunfalista en una insostenible economía enclaustrada en sí misma, responden con propuestas estéticas

a esa nueva inestable realidad, reflejada en la amplitud de intereses, uso de materiales y temas.

Una corriente subterránea de artistas se empezó a conformar desde el Instituto Superior de Arte (ISA) inaugurado en 1976 y la Academia Nacional de Artes Plásticas donde los egresados empezaron a interesarse por el conocimiento de un lenguaje artístico estructurado desde la teoría y la práctica en conjunción con el conocimiento de la historia del arte y las vanguardias, estos artistas:

Comulgaban en el interés común de enfrentar la creación artística como un acto de introspección e investigación, próxima a una arqueología de sus identidades. Ninguno de ellos parecía que tenía contacto con las preocupaciones sociales inmediatas que se reclamaban para el arte, más bien trataban de encontrar su propia ubicación dentro del entorno mucho más extendido, más universal al que solo podían acceder desde el interior del individuo mismo. No bastaba saber a dónde pertenecían, sino de dónde provenían en términos antropológicos. Era necesario buscar en la historia individual o familiar, no solo en la comunitaria; en la psicología personal no solo en la psicología de masas; en la religión y espiritualidad, no solo en el dogma material; en la naturaleza, no solo en la sociedad. El universo se les convirtió en la expresión ampliada de la nación (Vives: 2001, p.142).

En la exposición *Volumen I* de 1981, se exhiben las primeras obras elaboradas por una nueva generación de egresados del ISA, provenientes de una enseñanza pública que promovía el arte desde el nivel elemental, desde una práctica participativa, cuyos resultados hoy pueden comprobarse al comparar la producción artística de otros países latinoamericanos. En esta exposición se pudo ver el trabajo de José Fors, Tomás Sánchez, e Israel León y el fotógrafo Rogelio López Marín (Gory), entre otros, y desde esta fecha se evidenciaron tímidamente algunos cambios en el uso de soportes y en la temática.

Gory elabora fotografías manipuladas, estructuradas desde el laboratorio para servir de base de sus pinturas, o viceversa pinturas a las que añadía fotografías. Fors llegó a la fotografía tiempo después de haber iniciado su labor artística con la manipulación de objetos y espacios tridimensionales relacionados con la naturaleza. Grandal, fue moviéndose lentamente desde el héroe popular al hombre, establecía un puente entre la generación precedente y las nuevas generaciones. Gory describe atmósferas semejantes a los sueños recreados a partir de la fusión entre la fotografía y la pintura, entre lo objetivo y lo místico, de lo ordinario y lo surrealista, así como una expresión personal provista de una significación colectiva. Molina ha descrito su trabajo como: “Una peculiar estética a mitad del camino entre el surrealismo y el dadaísmo” (Molina citado por Tejo, *op. cit.*, p. 71).

A finales de los ochenta, dos fotógrafos establecerían una relación directa con el trabajo de Gory; Marta María Pérez y Juan Carlos Alóm, ambos compartían con él intereses conceptuales similares aunque estrategias visuales distintas. Cada uno de ellos juega con las propiedades formales de la fotografía analizando minuciosamente la propia técnica fotográfica, cuestionando su capacidad para transmitir objetivamente la realidad: “Si bien Gory elabora sus obras en el cuarto de revelar usando elementos fotográficos—una acumulación de imágenes que se fusionan—, tanto Alóm como Pérez Bravo manipulan elementos y objetos visuales en la creación de cuadros compuestos que luego fotografían. Las fotografías resultantes crean mitologías que difieren notablemente de la fotografía documental de la generación previa. Los últimos crearon imágenes en torno a las cuales se formaron mitos, mientras que los primeros crearon mitos a partir de los cuales se forjaron imágenes” (Wride, *op. cit.*, p.134).

Estos fotógrafos contribuyeron a desdibujar la línea que dividía la fotografía de las demás artes visuales y ampliaron los espacios de diálogo entre distintas disciplinas. Con su trabajo motivaron a abandonar la idea de pureza del medio e incorporar otros recursos de la escultura, la pintura, el performance, la escenificación y el uso del cuerpo humano como herramienta fundamental de trabajo y como espacio para representar sentimientos humanos, miedos, precariedad de la existencia, religiosidad y represión. Así se fue poco a poco abandonando la idea de pureza en el medio fotográfico: “Los límites entre lo específico fotográfico como objetivo y la propia fisonomía del medio se diluían. Las nuevas morfologías del arte definían la idea como primaria, y a la técnica como instrumento. El concepto y el lenguaje iban irrigando el terreno hasta provocar cambios definitivos. Es en estos años donde deben buscarse las bases de lo que ha dado en llamarse generación de los noventa, incluida la más joven generación de fotógrafos” (*Ibíd.*, p. 142).

Marta María Pérez Bravo originaria de La Habana, nació en 1956, realizó estudios en la Escuela Provincial de Artes Plásticas San Alejandro en la Habana (1975-1979), y en el Instituto Superior de Artes (1979-1984), donde aprende a estructurar un lenguaje teórico con especialistas provenientes de la antigua Unión Soviética y profesores cubanos como José Bedia y Consuelo Castañeda, artistas con un gran reconocimiento en el escenario artístico cubano.

Pérez Bravo, y una generación de artistas activos en los años noventa, vivieron un momento histórico-social muy complejo caracterizado por la agudización de la crisis económica de la isla, debida en gran medida a la caída de la antigua Unión Soviética y el cese de soporte económico que dejó al país en una desolación sin precedentes. A esta crisis se sumaba la desintegración de los valores éticos, ideológicos y culturales que le habían conformado la vida personal y comunitaria en la isla. Estos artistas, liberados de la fuerte carga ideológica impuesta desde el régimen castrista para la



producción artística y de las limitaciones impuestas por las fronteras disciplinarias, no rechazan el legado artístico de las generaciones pasadas y saben nutrirse de ellas, creando obras que responden a nuevos escenarios y realidades imperativos en el nuevo contexto. Una de las características propias de este grupo de artistas es que se valen del cuerpo y la metáfora para realizar sus fotografías en las que el cuerpo es un espacio de condensaciones sociales, culturales y políticas.

Pérez Bravo emigró a México en 1995, cuando ya era considerada una de las personalidades importantes del arte latinoamericano contemporáneo. Actualmente vive y trabaja en la ciudad de Monterrey, México, como artista y como investigadora en la Universidad Autónoma de Nuevo León desde donde continúa realizando una obra cuya significación trasciende el espacio cubano por el sentido humanista y personal que reviste. Su andadura artística comienza justo cuando culmina sus estudios de arte en 1984, ya entonces se percibe un estratégico y claro interés por la autorrepresentación, el desdoblamiento y la reafirmación del cuerpo como investigación de la alteridad, utilizando las amplias posibilidades de la fotografía y la metáfora, cuya amplia aceptación entre los artistas cubanos, la convertirían posteriormente en un importante vehículo de comunicación entre artista y espectador. La incorporación de la metáfora como herramienta visual fue uno de los elementos claves que propiciaron un cambio en los valores de la fotografía tradicional. Ante la instantaneidad, el testimonio de lo visual, lo verídico, se presentan códigos de lectura con una nueva narrativa que exige un lector que interprete y reflexione sobre la imagen. En Pérez Bravo se puede apreciar la transición que vive la fotografía, entre una narrativa directa y testimonial, hacia una narrativa simbólica que admite más de una interpretación.

Las obras de Pérez Bravo, Eduardo Hernández, Abigail González, Cirenaica Moreira entre otros fotógrafos cubanos, son el resultado de un proceso teórico-crítico iniciado en los ochenta y la síntesis de las nuevas tendencias en el arte internacional, que llegaban al subcontinente vía Estados Unidos de Norteamérica desde los años setenta a través de la difusión de los trabajos de Marina Abramovich, Jana Sterback, Cindy Sherman, Ana Mendieta, Gina Pane, Vito Acconci, cuyas obras cuestionan el discurso hegemónico del cuerpo, al emplearlo para representar la violencia, la sexualidad o para establecer vínculos entre el arte y lo social.

Pérez Bravo, por su parte, manipula al cuerpo humano—la mayoría de las veces su propio cuerpo—para entablar un diálogo entre la sociedad y quien le conforma: en su obra, es al cuerpo al que le corresponderá reflejar los mitos, las contradicciones, la diversidad cultural y sexual. Tejo ha dicho que en el trabajo de esta artista no se trata solamente de representar al “YO”: “Sino de manifestar una actitud activa, interesada en modificar la propia realidad. El cuerpo se dirige ahora hacia nuevos territorios alejados del estricto campo de la creación tradicional. Es así como lo corpóreo se involucra en cuestiones de carácter político o social; intereses que trascienden el puro



ejercicio de la representación y convierten al artista en agente que modifica y propone, desde la producción cultural, una mayor hibridación entre el arte y la vida” (p. 95).

El trabajo que realiza Pérez Bravo hace alusiones a la iconografía de la religión afrocubana, en especial hace referencia a objetos relacionados con la Santería y el Palo Monte como medios para transmitir su ser interior y su epidermis. Alude con frecuencia al culto de los Orisha y el panteón Yoruba. En su obra cada una de estas deidades posee una virtud, un don o un destino.

La exposición *Para concebir* datada en 1986 le dio a Pérez Bravo cierta visibilidad internacional; las 5 fotografías en blanco y negro que integran la muestra, presentan su cuerpo desnudo fragmentado e incluyen textos con información sobre la fotografía que ella misma escribió y que tienen que ver con algunas ideas o mitos de la cultura cubana. Las inscripciones de los textos aluden a los peligros que se ciernen sobre la madre y pretenden convertirse en conjuros contra todo maleficio; no en una poética de connotaciones rituales afirmativas, sino en una especie de reinención del ritual de representación de la maternidad y el parto como expectativa siempre traumática hacia la vida o hacia la muerte. *Los títulos No matar ni ver matar animales, Te nace ahogado con el cordón, o Recuerdos de Nuestro bebe, etc.*, son textos que funcionan como obstrucción al tabú o creencia y como dislocación de la mirada esencialista de la maternidad.

Desde estas obras se hacen sentir algunas características que definirán el resto de su producción fotográfica, ya que sintetizan aspectos de la tradición y la cultura cubana, como la presencia de la superstición, la tradición del castigo cuyo origen se remonta al sistema esclavista, la férrea moral católica, el cuerpo en estatus de represión y a la vez contenedor de supersticiones.



Marta María Pérez Bravo, *Esta en sus manos*, (1994).

*Esta en sus manos* se presenta a sí misma como *Elegguá*, dios en el culto popular cubano. Dos caracoles ocupan el espacio de los ojos, los mismos que el adivinador utiliza para adivinar el futuro: “Su cuerpo convertido en altar, personifica aquí su propio destino y se entiende como una ofrenda para sí misma. *La mano poderosa* evidencia la creencia en un destino dirigido por un ser superior que los humanos no pueden modificar” (*Ibíd.*, p. 131). En la serie *Para Concebir* se aprecian por vez primera contenidos de carácter autobiográfico, en cuya producción se deja traslucir influencias del trabajo de Ana Mendieta—dramatismo y ritualismo— y la representación de los prejuicios y obsesiones de su propia maternidad, que sintetizan a la vez los prejuicios de la sociedad cubana en que está inmersa. Tejo Veloso hace notar que en este grupo de fotografías: “Se produce una ruptura con lo que había sido el tratamiento de la mujer en el arte cubano desde las vanguardias” (126), en este, la mujer aparece relegada a un segundo plano o como objeto de decoración donde el hombre se posiciona como: “El gran genio varón” que ha protagonizado la historia del arte cubano. Desde su cuerpo, síntesis y escenificación de lo social, Pérez Bravo “reposiciona el papel de la mujer cubana” y la coloca en el centro de la vida, desde su propia subjetividad, al convertir su propio cuerpo en el cuerpo social heredero de una cultura ancestral que se la deja sentir hasta sus entrañas.



Marta María Pérez Bravo, *Mas fuertes nos protegen mejor*, (1995).

En la exposición *Cultos Paralelos* (1989-1990), la artista retorna sobre sus propios pasos en la búsqueda de una conexión menos antagónica con la tradición religiosa popular y quizás un poco más alejada de la identidad de género. No obstante aún en este caso, se sintetizaban conceptos como los de la Madre-Tierra y la Madre-Universal.

Siguiendo su trayectoria podemos mencionar otras series realizadas entre 2002 y 2010 como cuyo contenido son una reflexión sobre el yo y sobre la identidad, la vida y la muerte. En estas series “pueden encontrarse elementos estéticos y conceptuales que

marcan con precisión el momento actual de la obra de Marta María. Este momento se destaca por el énfasis con que se trabaja la superficie fotográfica, mediante la utilización de recursos gráficos para ‘enmascarar’ la figura, o por la utilización del dibujo, añadido, o sobrepuesto a la imagen propiamente fotográfica” (Molina: 2009, p. 9).

En lo que concierne a los aspectos formales, encontramos una relación directa entre el signo fotográfico y su referente que se corresponde con una relación entre subjetividad y materia, espiritualidad, cuerpo e identidad. En la serie *No son Míos* (2008-2010) aborda el tema de la identidad como una estructura impura donde el mestizaje significa no solo la disolución de razas, sino la condensación de carne y espíritu y: “El cuerpo es poseído (es ‘montado’) por otros cuerpos y por otras imágenes. Para hacer esas obras, Marta María montó sobre su propio retrato las fotografías de varias personas de raza negra que habían sido condenados por cometer diversos crímenes asociados con las prácticas religiosas afrocubanas. Casi un siglo después de esos hechos, y de la muerte de dichos sujetos” (*Ibíd.* p. 13). Desdobla así las diversas “capas” que contiene la identidad y que muestran contenidos reales e imaginarios: máscaras, carne, objetos sagrados y profanos cuajados de simbolismos contenidos en el cuerpo humano. Lo simbólico, en la obra de Pérez Bravo, como lo ha definido Baudrillard: “No es ni un concepto, ni una instancia, ni una categoría, ni una ‘estructura’, sino un acto de intercambio y una relación social, que pone fin a lo real, que disuelve lo real, y al mismo tiempo, la oposición entre lo real y lo imaginario” (citado por Molina en *Ibíd.* p. 15).



Marta María Pérez Bravo, de la serie *No son míos*, (2008-2010).

El contenido de la obra de Marta María tiene un carácter autobiográfico y performativo en el que construye ceremonias para, a través de ellas, interrogar sobre la maternidad, las creencias, la identidad, los problemas de la mujer en Cuba y cuestiona sobre el tratamiento de la mujer y sus atributos en el arte cubano: “La renovada visión del cuerpo femenino llevada a cabo por Marta María dibuja—casi por primera vez—una producción interesada por los problemas de la mujer en Cuba, y conforma una obra que pospone determinadas cuestiones de género en un primer plano de contenido” (Tejo, *op. cit.*, p. 126-127). Tanto Tejo como Mosquera sugieren que este trabajo se desarrolla fuera de un programa feminista consciente por la autora, ya que: “A pesar de utilizar su cuerpo como vehículo expresivo siempre evita el retrato para trascender el contenido anecdótico y denotativo que podría albergar una representación mimética del referente. Lejos de esta intención, reordena fragmentos de su identidad y habla de conceptos más relacionados con aspectos que atañen a la generalidad del ser humano, a sus temores y a sus zonas de penumbras” (*Ibíd.* p. 129-130).

Si quisiéramos contrastar y diferenciar las diversas acepciones en que el cuerpo humano se constituye como vínculo de significación social en la producción fotográfica cubana, tendríamos que hacerlo a través del trabajo del artista Eduardo Hernández Santos (La Habana en 1966), cuyo su trabajo artístico está fundamentado en estudios especializados en la Academia Nacional de Artes Plásticas, donde obtiene el título de grabador y dibujante en 1985. Aunque estudió dibujo y grabado, en su tesis de grado utilizó la práctica fotográfica como soporte exclusivo de su proyecto. En la serie titulada *Estados Alternativos* replantea determinadas cuestiones relativas al género y sus roles sexuales, y algunas relacionadas a la condición homosexual: “Santos describe un varón vulnerable, débil, pasivo, inseguro, sensible...hasta acabar proponiendo sin rodeos el anti-canon del macho. A partir del trabajo como *Homo ludens*, *A propósito de las flores* o *Espejismo*, Eduardo articula nuevas definiciones que subvierten el simbolismo tradicional de la masculinidad y dinamitan conceptos como fortaleza, poder o dominación” (*Ibíd.*, p. 201). Desde la representación del cuerpo masculino como espacio de poder, de control y de placer también: “Dibujará con insistencia los estigmas que la machista sociedad de la isla impone a las conductas transgresoras de lo ‘sexualmente correcto’. Aunque sus contenidos bien podrían hacer referencia a cualquier sociedad represora de la sexualidad” (*Ibíd.*), estableciendo una relación entre Eros y Tanatos.

En la serie *Homo Ludens*, consolida una narración que cuestiona la definición patriarcal de lo masculino. En esta sugerente serie, Eduardo se vale de una iconografía de marcada orientación homoerótica y configura una imagen antitética del viril héroe revolucionario. Para ello, se apropia sin complejos del canon grecolatino y encuentra en lo estéticamente bello, lo delicado o lo eterno, los adjetivos más adecuados para describir al hombre desde nuevas perspectivas.



Eduardo Hernández Santos, fotocollages de la serie *Hommo Ludens* (1993), y *Ecbatana* (1994-1996).

En *Ecbatana*, Eduardo consolida las verdaderas bases de su poética, nos presenta desconcertantes metamorfosis del cuerpo del hombre en una variada colección de seres informes, habitantes de un onírico universo de exclusiva orientación homoerótica. Lo masculino deja de ser fuente primaria de placer para convertirse en la representación de un sujeto repentinamente castigado y subordinado:

La presencia de la metáfora conforma en esta serie otro rasgo cardinal...Esta preferencia por lo simbólico articula un mensaje que, en ocasiones trasciende los ecos de una tradicional y desgastada fotografía revolucionaria. Tal y como advierte Molina, lo que subyace detrás de estas delicadas puestas en escena será lo que realmente importe. No debemos olvidar que estrategias muy alejadas de lo explícito, lo rotundo o lo evidente fueron algunas de las herramientas expresivas que más han contribuido al tránsito de la fotografía finisecular cubana (*Ibíd.*, p. 223).

El trabajo de Pérez Bravo y Hernández caracteriza aquello que se ha dado a llamar el artista "*ciborg*", es decir, aquél que busca en su interior el lugar donde se ocultan las emociones, los deseos y los miedos, que interroga a su propio "YO" para develar las dudas, los temores e inseguridades muchas veces personales, y muchas otras sociales. Junto a estos dos artistas, es pertinente mencionar el trabajo de René Peña, Abigail González y Cirenaica Moreira cuyas obras contienen muchas de estas preocupaciones, pero en especial la intención de vincular el arte con la sociedad, con la vida diaria.

**Regina José Galindo.** Regina José Galindo nace en 1974 en Guatemala, lugar donde reside y trabaja; su niñez y juventud trascurren en uno de los países latinoamericanos con los más altos índices de violencia, producto de una guerra civil que duró más de treinta y seis años y ha costado más de doscientas mil vidas. La mayoría de estas muertes han sido resultado de una política genocida apoyada por el gobierno norteamericano perpetrada contra la población rural e indígena, con el fin de expropiar sus tierras y venderlas a corporaciones monopólicas privadas como la *United Fruit Company*.

Aunque en 1996 se firmaron los Tratados de Paz entre el gobierno guatemalteco y la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG), muchos integrantes de la guerrilla o afectados por la guerra se unieron a pandillas criminales que han asolado al país hasta el presente. Consecuencia de este desplazamiento de fuerzas, la Guatemala contemporánea es un escenario de homicidios cotidianos donde la mujer y la población desprotegida son los principales afectados.

Galindo vivió una infancia llena de dolor y miedo, según refiere: “Crecimos con la idea de que no podíamos hacer nada. No podíamos siquiera salir a la calle sin que nuestros padres se preocuparan por nosotros. No entendíamos lo que sucedía...la generación previa de intelectuales y artistas había sido asesinada, por lo que cuando los tratados de paz fueron finalmente firmados, todos salimos a la calle a manifestarnos” (Carolin: 2019, p. 38). Los años siguientes al tratado de paz, el vacío cultural dejado por los artistas desaparecidos o exiliados fue llenado por una diversidad de actividades culturales en espacios públicos que antaño eran zonas prohibidas durante los años de conflicto: “Nadie les dijo, pero entendieron que el escenario principal era el espacio público. En este caso el centro histórico de la ciudad de Guatemala, donde se llevan a cabo manifestaciones y la gente se junta para protestar” (*Ibíd.*, p. 41).

Regina es una artista-poeta que busca poner una imagen a sus palabras utilizando su cuerpo como materia central. No tiene estudios especializados en arte, no por falta de interés, sino porque simplemente en su país no existían escuelas de arte. Su contacto con este se da a través de la lectura de libros de arte, de la influencia de la artista yugoslava Marina Abramovic, de Santiago Sierra y Teresa Margolles, quienes confrontan abiertamente la noción de violencia y explotación en sus acciones—al igual que Galindo—como característica definitoria de la realidad latinoamericana contemporánea. Más a diferencia de estos dos artistas guatemaltecos, las performances implican su propio cuerpo, y esta implicación no contiene los rasgos narcisistas de Abramovic, sino que lo expone a pruebas extremas de dolor y sufrimiento como un acto de mimetismo social que pretende ‘hablar’ con su propio lenguaje sobre lo que sucede en su país. Su obra no sintetiza o expone influencias de fotógrafos de la región. No es una resonancia de la obra del también guatemalteco Luís González Palma —aunque este aborde el tema indígena, la imaginaria religiosa y el contexto sociopolítico del país—, ni de Ernesto Salmeron Flores, quien realiza retratos



en espacios públicos desplazando su estudio ambulante hasta donde se reúnen los excombatientes y simpatizantes del periodo revolucionario.

A estos antecedentes debemos añadir su experiencia como modelo en una agencia publicitaria, donde descubre la presencia escénica que tiene su cuerpo: “Cuando veo que lo único que tengo es mi cuerpo y que tiene esta carga poética frente a una cámara defino que ese es mi mejor medio” (entrevista en *Rtve*, 12 de agosto 2012). Regina José Galindo recupera el cuerpo, su cuerpo, no para apropiarse de una fisicidad perdida, sino para alegorizar a partir de este, para dar cuenta de lo que sucede en su contexto, para reflejar la violencia que desgarró Guatemala. Pese a que hace alusión a un contexto determinado, su obra se refiere también a los sujetos subalternos de la sociedad, y a las mujeres en particular: “En realidad, se trata de cualquier ‘otro’ que ha sido sometido a la violencia”, enfatiza Castro Flores (2011, p.18), y en este punto, su obra establece conexiones con problemas que puede vivir cualquier sociedad, ya que hace referencia a la violencia machista, la marginación, la tortura y la subalternidad. Su trabajo artístico se puede ligar con el *Body Art* y con lo que Lois Keidan ha definido como *Live Art*: “Un descendiente directo del performance pero también un híbrido [...] entre lenguaje, teatro, música, artes visuales, danza, y culturas populares, precisamente esta contaminación ha permitido la posibilidad de nuevas formas de arte basadas sobre el tiempo en el que vivimos, y no limitado por las tradiciones y las convenciones” (citada en Viola: 2011, p. 54).

Para estructurar sus acciones se vale de documentos en imagen fija o en movimiento (fotografía y video), los cuales se convierten en únicos documentos testimoniales del evento, que si bien organiza y planifica detalladamente, el registro final no está a cargo directamente de ella, sino de un fotógrafo especializado. De esta manera, aunque haya un producto final fotográfico, este no se inscribe en el tradicional medio puro y autónomo, sino que se convierte en: “Aquel que atraviesa las artes plásticas y participa de la hibridación generalizada de la práctica” (Braque: 2003, p. 9). La función que desempeña la fotografía en el trabajo de Regina es el mismo que en el de Gina Pane, los happening neoyorquinos, el accionismo vienés, los performance californiano o el *land art*, se trata de un rol ambiguo y paradójico: de la simple y pura documentación, a lo que quizás pudiera ser la obra misma, ya que después de esas acciones, una vez performadas no queda sino el documento fotográfico: “La fotografía como aquello que queda, como ‘lo restante’” (*Ibíd.*), aunque en la mayoría de los casos el producto es de pésima calidad, parcial y pobre: “Más que documento, la fotografía aquí funciona como reliquia: esa reliquia infinitamente preciosa y frágil en la que la mirada va a intentar descifrar la huella viviente de lo que ha sido” (*Ibíd.*), a esta práctica Braque ha llamado “fotografía plástica” que tiene el atributo de haber iniciado un proceso de desestabilización del arte y de la misma fotografía pues ha socavando los cimientos sobre los que se había construido esta práctica hasta antes de estas acciones artísticas. El medio principal de trabajo es su propio cuerpo, porque no tiene más, ha dicho la artista. A través de este, crea potentes metáforas visuales que simbolizan las



condiciones de los oprimidos: “Convierte su cuerpo en materia que sufre, encarnando, a su manera la idea de Mario Perniola de la *performance de la cosa*, pero, sobre todo, no pierde nunca de vista, con gran honestidad y verdad...la realidad de un mundo tremendamente hostil” (Viola, *op. cit.*, p. 54). Sus actuaciones se convierten en armas de protesta y en instrumento de denuncia, a manera de una “disidente doméstica”, que evidencia los tristes acontecimientos de su país con los cuales muchas otras personas se identifican y se universalizan al hacer referencia a la violencia social, política y cultural que aflige a la sociedad contemporánea. Para hacerlos patentes, la artista re-escenifica acontecimientos cotidianos violentos en “una especie de ritual cruelmente realizado; activa un proceso de acercamiento en sentido inverso, de lo simbólico a lo real”.

En cada *live art*, Galindo convierte su cuerpo en sujeto/objeto de la acción performativa:

Empujando los límites de lo soportable y los propios límites físicos y psicológicos: lo encadena (*Libertad Condicional*, 2009), lo priva de libertad y lo inmoviliza (*Camisa de Fuerza*, 2006), lo aísla y lo excluye de las relaciones sociales (*Proxémica*, 2003), lo ofrece como instrumento de purificación catártica (*Limpieza Social*, 2006), lo exhibe como cuerpo violado (*Mientras ellos siguen libres*, 2007), quemado (*150,000 voltios*, 2007), y torturado (*Confesión*, 2007), lo mete en relación con las ruinas de la historia (*Looting*, 2010), lo hiere para transformarlo en el teatro de un conflicto interno (*Perra*, 2005) (*Ibíd.*, p.52).

Su trabajo se da a conocer con el performance-lectura de poesía *Lo voy a gritar al viento* (1999), en el cual Galindo vestida en una túnica blanca, cuelga suspendida en la bóveda de un edificio público en el centro histórico de la ciudad de Guatemala, leyendo poemas que después arranca de su bloc de notas y les tira al público. En este trabajo el sonido de su voz se pierde entre el ruido de la ciudad, de la misma manera que la voz de la mayoría de mujeres que viven en una cultura machista como en América Latina.



Regina Jose Galindo - (We don't lose anything by being born), 2000 - Image courtesy of prometeogallery di Ida Pisani

*nada con nacer*, (2000).

Regina José Galindo, *No perdemos*

En *No perdemos nada con nacer*, la artista se hizo lanzar sobre un basurero municipal dentro de una bolsa de plástico en Guatemala (2000) y en México (2001). En estos dos sitios hace referencia a un acto común resultado de la violencia que registran ambos países; el descubrimiento de cuerpos envueltos en bolsas de basura ante la indiferencia de los trabajadores del basurero y la actitud casual y despreocupada de los fotógrafos que registran el hecho.

*Caparazón* (2010) es un performance presentado para el *Museo Madre* de Nápoles, es una acción entre lo sagrado y lo profano, el sueño y la realidad, la ternura y la violencia. Para realizar esta acción, Galindo se coloca en posición fetal dentro de un caparazón de fibra de vidrio transparente que es golpeada insistentemente por trece individuos, mientras que ella es protegida por el caparazón que se transforma en un símbolo religioso, ya que el proyecto está inspirado en las guías turísticas de la ciudad que la promocionan como la ciudad de las 500 cúpulas en sus respectivas iglesias. El público se encuentra frente a una escena por demás desconcertante, la figura se arropa en su propio cuerpo, en un cuerpo primigenio a salvo de la violencia externa, pero está indefensa y desnuda, como una víctima pasiva: “Caparazón se convierte de este modo en la respuesta poética y provocativa de una artista que mete en peligro su propia seguridad física, para romper con el aura de indiferencia e impotencia que nos rodea ante la propagación de la violencia en la sociedad contemporánea. Parte nuevamente de lo particular de la ciudad que la hospeda, Nápoles, para universalizar el problema” (Viola, op.cit., p. 54). Sus acciones han pasado de ser meramente personales, hasta el grado de involucrar a otros, como el caso de *¿Quién puede borrar las huellas?* o conduciendo un *Curso de Supervivencia para hombres y mujeres que viajarán ilegalmente a los Estados Unidos*, o en trabajos con la ausencia total del cuerpo, que evocan sin embargo, fuertemente su presencia, como en *La Conquista* (2009), una peluca hecha con cabellos de mujeres del subcontinente indio, mostrada como trofeo en referencia a los legados del colonialismo.



Regina José Galindo, *¿Quién puede borrar las huellas?*, (2003).

Si bien su trabajo denuncia conflictos políticos y sociales no por ello se debe etiquetar como activista, término que ella misma rechaza: “...Hay un mundo de diferencia entre ser una artista con una clara posición política y ser una activista [...] si hubiera querido ser una activista hubiera seguido los pasos de mi padre convirtiéndome en un abogado trabajando con derechos humanos. No estaría perdiendo mi tiempo siendo una artista que se viste de activista” (*Ibíd.*, p. 46-47). Sus acciones no se dirigen al activismo pero son acusadoras y llegan a convertirse en la voz del subalterno, que desde la desigualdad se hace oír en los medios diseñados por una cultura globalizante: los *Live art* de Galindo empezaron a ser reconocida en el ámbito artístico a finales de los noventa a través de la web de intercambio de video, por lo que Internet se convierte en un vehículo clave en la difusión de su obra. La globalización muestra sus contradicciones: Guatemala globalmente en red, pero social, política y económicamente marginal.

El crítico de arte argentino Oscar Masotta llama a este fenómeno *media art*, el cual consiste en: “Las acciones y performances de artistas realizados específicamente para los medios de masas, una tendencia que argumentó, siguió lógicamente de la hiper-materialidad del *Pop* y la inmediatez de los *happenings* que a finales de los sesenta se habían convertido en una manifestación predominante, e incluso definitoria de la vanguardia argentina” (*Ibíd.*). Para aclarar este punto describe en el prólogo de su libro de 1967: “...Mientras el Happening es un arte de la inmediatez, el *media art* sería el arte de las mediaciones, dado que la comunicación de masas implica una distancia espacial entre aquellos que reciben y las cosas mismas, los objetos, situaciones, eventos a los cuales la información se refiere” (citado en *Ibíd.*) Para Masotta una diferencia notoria entre un happening y una obra de *media art* era que, mientras la primera podía identificarse con el teatro en la medida en que requiere de espectadores para existir, una pieza de media art podía existir sin la necesidad de un público. En este sentido la obra de Galindo, combina muy bien los espacios públicos urbanos en los que realiza su obra con espacios públicos más vastos vía Internet para mostrar sus vídeos. En los primeros se requiere la presencia física de un público, en los segundos se requiere un público internacional, indefinido, fuera de tiempo y de contexto que esté dispuesto a consumir su producto en cualquier momento.

Regina José Galindo pertenece a una generación de artistas que surgió en Guatemala a finales del siglo veinte casi sin proponérselo y sin pretender ser artistas en el sentido más ortodoxo del término, ya que la mayoría tenía poca conciencia de sus antecedentes artísticos. Por principio buscaron recuperar las plazas públicas como escenarios abiertos de prácticas no tradicionales y radicalmente opuestas a cualquier experiencia anterior en el teatro, la música, la poesía y las artes plásticas. Según pudieron, buscaron aquellas prácticas artísticas que les permitieran conectar con el dolor colectivo y el propio, así:

En un país periférico, de mentalidades ultra conservadoras y marcado por la represión en todas sus facetas, el accionismo y el performance se situaron como aporte fundamental y faceta preparatoria hacia los lenguajes contemporáneos que conformarían los próximos años. Por primera vez en la historia del arte en Guatemala promovieron una exploración del cuerpo en la exposición pública de su desnudez, de su fragilidad identitaria y como mecanismo de reescenificación de los sucesos a los cuales estaba sometido el cuerpo colectivo. (Cazali: 2011, p. 56).

Regina, a través de su cuerpo, encarna las vidas precarias de seres atormentados por el dolor y la violencia demencial desde un contexto subalterno y hostil. Con escasos pero efectivos recursos como la fotografía, el video y la performance, sus acciones logran trascender el contexto local porque hacen referencia a los subalternos de cualquier sociedad, en particular a las mujeres y a cualquier otro ser sometido a la violencia, de ahí que logra establecer una correspondencia con los problemas globales. La efectividad de su dialogo se logra a través de la difusión de sus vídeos que carga en la web: así, los artistas que habitan las ‘aldeas’ del tercer mundo establecen un dialogo con el universo que componen los seres humanos y con el lenguaje artístico internacional.



Regina José Galindo, *Caparazón*, (2010).

A diferencia del performance de los años sesenta y setenta, los *art live* de Regina no refieren exactamente a la reconsideración de lo teatral, sino que tienen la intención de confrontar al espectador con lo que le pasa en la vida: “Los performances de Regina José Galindo no tienen tanto que ver con aquella ‘religiosidad’ chamánica que latía en los comportamientos de hace tres décadas, cuanto con una voluntad de dar cuenta de lo que sucede, desde el principio, desde su contexto” (Castro Flores, *op. cit.*, p.18).

**Marcos López.** Nació en un pueblo de la provincia de Santa Fe, Argentina (1958), en el seno de una familia marcada por la moral católica y pueblerina. Su infancia transcurrió en plena dictadura militar (1976-1983). Estudió la carrera de ingeniería en la Universidad Tecnológica Nacional (Santa Fe, 1976) para complacer a sus padres, más lo que le subyugó desde temprana edad fue la imagen de los fotógrafos deportivos que

conoció durante el mundial '78 en su país; fue, asegura: "Casi una escena iniciática mirar a los fotógrafos. Cómo trabajaban los profesionales en serio. Sus cámaras, sus camperas inflables llenas de *stickers*, sus credenciales colgando. La rapidez con que cambiaban los lentes. Una relación directa con el ideal masculino. Algo así como querer ser el rubio que aparece en los afiches de los cigarros *Camel*" (Prólogo: 2006, *Retratos*).

Después de este encuentro sorprendente e impactante con la fotografía, abandona sus estudios de ingeniería para dedicarse por completo a la práctica fotográfica y, desde entonces, expresa: "Me agarré a la cámara como huérfano a la pollera de una monja. No la solté más" (*Ibíd.*). Cámara en mano, decide hacer un viaje por Bolivia y Perú (1980-1981) para dar cuenta de los paisajes y costumbres de estos pueblos. Cuenta que lo que hizo desde el primer día, desde el primer rollo: "Fue de una total intención expresiva...Escenas documentales (fiestas populares, retratos de niños pobres, trenes abandonados) y puestas en escena medio surrealistas, como se dice vulgarmente cuando aparecen pies descalzos con gran angular y en primer plano, máscaras, puertas en los médanos que se recortan en el horizonte, situaciones que se pueden atribuir a los sueños. Todo junto" (*Ibíd.*).

Se entera de la fotografía latinoamericana y las tendencias propias del subcontinente a través de las publicaciones del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía realizado en México en 1978, sin embargo, pronto se aleja de la predilección por la fotografía de compromiso social que predominaba en ese evento. Ha dicho: "Las palabras 'compromiso social' me suenan antiguas. Como que un artista se debe a la 'causa' del cambio social, a los humildes, a la revolución, a que el arte llegue a los 'descamisados' o que la obra la entiendan los compañeros analfabetos que hacen la zafra al costado de la Sierra Maestra" (Entrevistado por Diego Brea, revista *Eh, Agenda Urbana*, enero 2013). Su compromiso es de otra estirpe, tiene un fundamento personal e íntimo y hasta poético, es el compromiso: "Con ser honesto con la imagen que genero, con el placer que me dan las texturas pegajosas de los manteles de hule, de los bares de las estaciones de servicio de la ruta 11 de Coronda. O con las letras de cumbia y ballenato colombiano o con la gracia que mueven las caderas las mulatas dominicanas cuando bailan merengue. Me gusta que mi obra transpire subdesarrollo, resentimiento provinciano, prejuicios católicos, represión, venganza" (*Ibíd.*).

Comprendió que debía aprender la técnica si quería trabajar como fotógrafo y a principios de los años ochenta, a través de una beca otorgada por el Fondo Nacional de las Artes, asiste en Buenos Aires a diversos talleres impartidos por fotógrafos de renombre nacional e internacional, lo que le permite también interactuar y colaborar con artistas plásticos de la ciudad. En esta década Buenos Aires se liberaba por fin de la dictadura militar que tras casi una década (1976-1983) de represión y terrorismo había destruido todo tipo de participación cultural, los artistas empezaron conformar grupos



y asociaciones para estructurar centros energéticos experimentales. En estos momentos lo que mejor funcionó fueron los actos performativos y la multidisciplinariedad; se trataba de ganar los espacios públicos otrora vedados por el control militar: lo más interesante sucedía fuera de las instituciones y las galerías, en las calles y en los sitios más imprevistos. López, junto con un grupo de artistas participa en este tipo de experiencias y exponen en una lavandería *Lavarte* (1986), en un centro cultural *La Kermesse* (1986), y *La Conquista* (1992).

Hasta mediados de los años ochenta la fotografía argentina todavía no había ingresado sólidamente a las galerías de arte, por ello Marcos López junto con otros fotógrafos como Oscar Pinto, Eduardo Grossman, Eduardo Gil, Ataúlfo Pérez Aznar y Hellen Zout fundaron en 1984 el grupo *Núcleo de Autores Fotográficos*, el cual pretendía promover la fotografía de autor, el aprendizaje de la fotografía desde los métodos autodidácticos a falta de una escuela especializada, generar un espacio para la crítica y la investigación de la fotografía como medio de expresión y, defender el estatuto de la fotografía como expresión artística.

La relación con la fotografía se va ensanchando, López realiza ensayos documentales para denunciar los crímenes de la dictadura, publica en revistas como *El Porteño* y *Expreso Imaginario* con imágenes que seguían el patrón de una estética heredada de los años sesenta: formato pequeño, blanco y negro, claridad compositiva, pulcritud técnica, temática relevante o de denuncia. Rasgos todos que respetó hasta 1992.

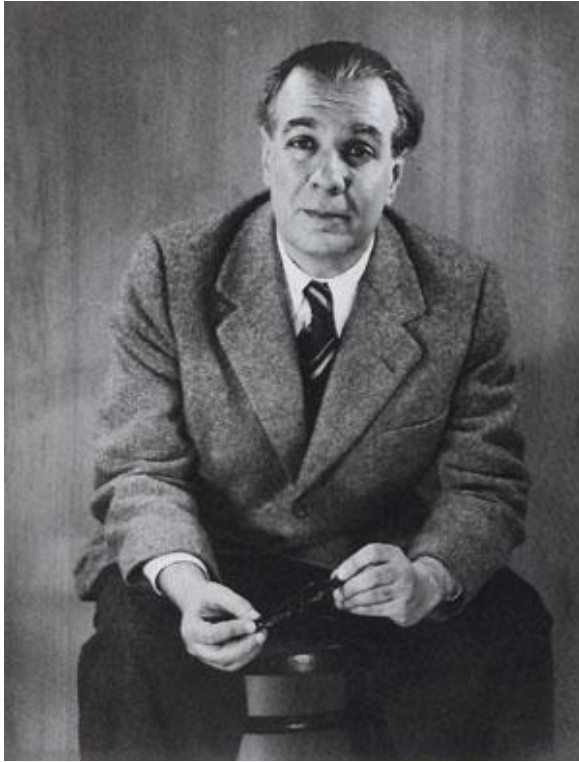
Pronto los fotógrafos argentinos ajustarían su reloj a las tendencias del arte fotográfico Latinoamericano e internacional. López es uno de los fotógrafos claves en este ajuste de cuentas, cuyo trabajo cumple una doble función: por un lado establece vínculos con las nuevas tendencias a través de la fotografía artística y por otro, trabaja un documentalismo de denuncia con tintes del pop norteamericano. Su obra destila las influencias de varios maestros desde Gabriel García Márquez, profesor de guión cinematográfico, Pino Solanas, cineasta y político peronista argentino, con quien trabajó un año, la honestidad y el trabajo heredada del padre, de la fotógrafa mexicana Graciela Iturbide, de Manuel Álvarez Bravo, de Sebastián Salgado, de Antonio Berni y Diego Rivera.

Desde sus primeros trabajos es relevante la manera de relacionarse con la fotografía, tiene que ver con su temperamento alejado de toda premura, de lo instantáneo, según le describe Sara Facio: “Está acostumbrado a meditar, a elaborar. Se toma su tiempo. Hace las fotos una a una. Construyendo la imagen mucho antes de la toma, la produce como si fuera un proyecto publicitario o cinematográfico. Todo está concebido a priori...Elige una técnica acorde...cámaras grandes películas lentas, trípodes. La iluminación es generalmente artificial” (2006, p. 7). Pero ¿cuál es su estilo?, al parecer ni él lo sabe con certeza y pregunta a sus amigos quienes le han calificado de “moderno, argentino, erótico, fuerte, transgresor...Puede ser”, apunta Facio. Para

quién: “Lo que importa es que tiene una mirada propia. Toma retratos frontales, interiores con flash, como Avedon o al aire libre, como Arbus, pero ni les copia ni les imita. Ya es Marcos López” (*Ibíd.*). Para empezar a definirle diremos que toma por herramientas elementos de la vida cotidiana que bien pueden ser encontrados en cualquier casa de clase media: “Pero eso no lo acerca a la imaginería de los norteamericanos, ni a los europeos del este, ni a los escenarios telúricos de América Latina. El mundo que nos descubre Marcos López es más *camp* que *kitsch*. La mirada de nuestro fotógrafo tiene el toque de la inocencia” (*Ibíd.*, p. 9). Sus fotografías van siendo construidas con fondos muy elaborados integrando accesorios diversos, muebles, adornos de dudoso gusto minuciosamente colocados, con empapelados cargados, cuadros, telas, pieles, etc.

La serie *Retratos* publicada como libro por primera vez en 1993—recopila su trabajo de la década de los ochenta—, se circunscribe a la tradición del retrato argentino, tan único e incomparable en Latinoamérica. Podemos rastrear influencias en los retratos realizados a escritores y artistas plásticos por Grete Stern, fotógrafa de origen alemán quien estudió fotografía con Walter Peterhans en la escuela *Bauhaus* y que se interesó por un tipo de retrato iluminados con luz natural en ambientes propios de los personajes, ya que consideraba al retratado como una unidad indisoluble modelo/circunstancia. Annemarie Heinrich, también de origen alemán, llega a Argentina en 1926. En un sentido diametralmente opuesto a Stern, trabaja con luz artificial y crea las cualidades estéticas de sus modelos. En su estudio posaron toda clase de estrellas del espectáculo que eran retratadas con una “naturalidad esplendorosa, lo que hizo de ella una de las más famosas retratistas de esa especialidad... Se sienten tan idealmente fundidas en su papel de estrellas, que la ilusión y la fantasía se convierten en formas naturales de vida” (Billeter: 1998, p. 43). Con Heinrich se descubre el potencial del retrato de glamour y la estética de la ambientación lumínica artificial del estudio; con Stern, se crean rostros bellos y perfectos donde ya no importa la parafernalia del estudio y se explora una visión del retrato con luz natural, con poses naturales y en el contexto del modelo.





Grete Stern, *Jose Luis Borges* (1951).



Annemarie Heinrich, *Conchita Montenegro*, (1948).

En la serie *Retratos* de López, lo primero que notamos es la lejanía en que se encuentran estas fotografías de sus primeros retratos, en los que se afanaba por ambientar al modelo en el paisaje propio de Latinoamérica: escenas rústicas, rostros indígenas y escenarios campestres, y la cercanía con la estética de Stern y Heinrich, adicionada a la tradición del retrato argentino desde inicios del siglo XX:

En la Argentina, el retrato es el gran protagonista de la fotografía. Desde Witcomb a nuestros días, la cantidad y calidad de los especialistas, los diversos aportes en la manera de tratar la figura, no ha tenido descanso. Hoy en los '90 podemos afirmar que los mejores fotógrafos argentinos también se cuentan entre los retratistas, como sucedió en los '40, '50 o '70. Los ejemplos están a la vista: Eduardo Grossman y Marcos López...Ya no vemos fotos de Marcos López que no sean retratos. El espectro elegido es amplio aunque podemos creer que tiene una predilección por la imagen de la mujer lo cual no lo remite al gueto de los fotógrafos de bellezas" (Facio, op. cit., p.9).

Retrata mujeres jóvenes preferentemente, aunque también hay algunas mujeres mayores que devienen hermosas gracias a la imaginaria del fotógrafo. Los retratos masculinos no son retratos convencionales, aunque menos expresivos que los femeninos, son más decisivos y la mayoría están posando en espacios exteriores. Las poses, aunque nos hablan de situaciones comunes, tienen un estatismo que las vuelve irreales y están detenidas en el tiempo. Podemos detallar su estilo si observamos la rigidez de la pose y la expresión de las miradas que caracteriza a sus retratos, aunque:

Rara vez el modelo está distendido; sus poses tienen algo de forzadas o falsas; un brazo, un pie, la inclinación de la cabeza, están articulados a un punto mínimo en el movimiento que no resulta natural. La forma de mirar a la cámara o de mirar, simplemente, es siempre serena y firme. No hay ambigüedades, complacencia o seducción. Estamos—no cabe la menor duda—ante una pose. ¿Para la inmortalidad como en el siglo pasado? No son tan serios como aquellos. Posan con mayor naturalidad, sin darse cuenta, casi. Aceptando la situación como un destino. Las imágenes que contemplamos guardan una serenidad pueblerina. Aún las que parecen audaces y alguien definió como eróticas, carecen de la menor carga agresiva, condimento que convierte la imagen en erótica o pornográfica (p. 10).



Marcos López, *María Montenegro de perfil*, (1992).

Después de trabajar el retrato en blanco y negro Marcos López pasa al color y comienza a modificar radicalmente el lenguaje artístico. Los personajes se transforman de individuos reales a actores que encarnan ideas, símbolos o figuras tipológicas, dejando atrás la lógica del retrato tradicional. Este giro radical en temática y recursos fue el resultado de su estadía en Cuba a finales de los años ochenta, cuando asistió a talleres de fotografía y cinematografía en la Escuela de Cine y Televisión en San Antonio de los Baños. En la pieza de vídeo *Gardel Eterno*, realizada en esta escuela, podemos compendiar los rasgos que marcarán la transformación radical de su fotografía:

En primer lugar el uso del color, no simplemente el uso de la película color, sino la acumulación y saturación de tonos vibrantes que caracterizan sus composiciones. Un mozo sostiene una bandeja con tragos coloridos, una muchacha toma sol sobre una colchoneta amarillo furioso: escenas cuya función no es argumental sino estética. En segundo lugar, un relato en el que el lenguaje documental está atravesado por la ficción y la parodia y el eje de la narración es menos ‘un personaje’ que una figura mítica: Gardel. Gardel como un mito en el pueblo cubano (González: 2010, p. 18).

Con este vídeo se ganó la simpatía de Gabriel García Márquez—que dirigía el curso de guión cinematográfico en la escuela de cine—, debido a su enorme capacidad de

inventar historias aderezadas con colores contrastantes y delirantes. Fue en Cuba donde tuvo esa idea visionaria de construir, a partir de objetos masivo-colectivos una lectura particular de la sociedad latinoamericana finisecular, desde una visión teatral y cinematográfica y sin sofisticaciones para el espectador.

Del blanco y negro al color en su obra hay un salto y un cruce, el salto temático y el cruce disciplinario entre la fotografía con el lenguaje de la pintura, el teatro, la historieta y el cine. *La ciudad de la alegría* (1993) es la fotografía que inaugura este giro temático y multidisciplinar y la estética del Pop Latino. El fondo lo plaga una variedad de pancartas con el rostro del entonces presidenciable Carlos Menem, como si de una grotesca puesta en escena se tratase. La propaganda triunfalista de Menem se transforma en risa teatral y farsa irónica. El título, es por supuesto, una mordaz referencia a la vacía promesa de ingresar al país al primer mundo. Valeria González ha dicho que no es exagerado afirmar que: “La fotografía argentina de los noventa comienza en el año 1993, fecha en la cual López se vuelca al color e inaugura la serie que pronto denominaría bajo el título genérico de Pop Latino” (2003, p. 23).

A partir de esta imagen podemos reconocer una estética teatral, casi publicitaria con pringosos escenarios callejeros, incómodos, furiosos, asfixiantes que reflejan el descalabro de la Argentina en tiempos de Menem, tras la máscara de sus personajes se esconde el dolor y la muerte misma. López ha dicho en entrevista con Josefina Licitra que: “No fue una decisión deliberada, la de documentar el menemismo. Esas fotos reflejan el espíritu del descalabro, de un país de cartón pintado. Yo soy como un director teatral coordinando una puesta en escena, y además abordo la foto desde un lugar pictórico. Permanentemente doy instrucciones al retocador digital para que modifique los colores en función de la puesta que generé” (2009).

López ha sido calificado como el Andy Warhol del subdesarrollo, por la proliferación de mercancías y símbolos populares en su obra: “La insistencia de una paleta viva y saturada, la escala mural del cartel publicitario, y muchos otros rasgos [que] pueden adscribirse a la estética del Pop norteamericano” (González, op. cit., p. 23). Sin embargo, la obra de López alude más al proceso de degradación de las culturas locales en países periféricos, que a una celebración y abundancia capitalista, propia del pop del país del norte. No pretende con la re-lectura o paráfrasis de un movimiento primermundista reivindicar su arte o darle un elemento modernizador, más bien funciona como un recurso para fundamentar una crítica de su propio entorno político. Así López: “toma el modelo importado para ‘pronunciarlo mal’, para transgredirlo, para revertir su sentido original. En sus imágenes nada queda del optimismo y la medida formal del arte de los *sixties*. Los recursos del *pop* son sometidos a una sobrecarga hiperbólica que los convierte en elementos de una parodia teatral, de una mascarada” (*Ibíd.*). Y es que pensar una vuelta del pop en el contexto latinoamericano es un atrevimiento y una provocación, en la Argentina de los noventa, en medio de

una crisis económica y social, donde no hay lugar a la celebración, el pop de López alude a una cultura periférica devastada por la economía capitalista, los Mc Donald y los productos *made in China*.

Las obras *El jardín Botánico* y *Atrapados por las fuerzas del mal* (1993) son protagonizadas por personajes barbudos que hacen recordar a los líderes guerrilleros de la Cuba revolucionaria, utilizando el relato ficcional del comic para criticar la conversión de los líderes revolucionarios en mercancías de consumo turístico.



Marcos López, *Jardín Botánico*, (1993).

En 1996 realiza siete obras con una estructura gramatical semejante: *Tía negra lavando ropa*, *Criollitas*, *Mozo*, *Taxista*, *Carnaval criollo*, *Gardel preocupado* y *Plaza de mayo*, en todas “un único personaje domina el primer plano y un objeto de consumo popular funciona como el elemento dador de significado, como en las representaciones de los santos de la historia del arte, donde el retrato era imposible y la identidad se confiaba a la presencia del atributo” (González, p. 24).

A partir del año 2000 y en congruencia con la palpable crisis económica y la insatisfacción social por la imposición de políticas neoliberales que no lograron despuntar la economía argentina, López da un giro estilístico: “En el cual los elementos constitutivos de pop latino se orientan en dos direcciones contrapuestas. Las escenas teatrales montadas con personajes se desligan de la estética del pop, y a su vez la estética del pop aparece, por primera vez, en tomas documentales directas, rescatadas como un elemento de la realidad” (*Ibíd.*, p. 25). Este giro es palpable en temas como *Esquina roja* (2003), un registro-documento de una esquina atestada de anuncios publicitarios que hacen referencia a productos de consumo típicos de la sociedad norteamericano como la hamburguesa, patatas fritas y *pepsi-cola*. La presencia humana solo se intuye por la puesta en escena de una decoración sobrecargada de



anuncios en color rojo y de las mesas vacías, sin consumidores: una clara crítica al modelo neoliberal que llega vestido de atractivos colores y productos de consumo masivo que pocos pueden acceder en un país devastado por la crisis económica.

Entre 2001 y 2005, construye sus fotografías como puestas en escena, en las que cada actor representa el papel de un personaje como si de una representación teatral se tratase, alejándose de la paleta estridente y las referencias al pop y el mundo del consumo para acercarse a la historia del arte. Su obra cumbre *El asado de Mendiolaza* (2001), fue inspirado cuando conoció la versión del japonés Hiroshi Sugimoto de *La última Cena*, una fotografía en blanco y negro de un montaje hecho con muñecos de cera. En ese momento se le ocurrió hacer su propia versión de la cena. El producto final es una inclasificable fusión de *La última cena* de Leonardo, con *Los borrachos* de Velázquez, aderezada por varios litros de vino de mala calidad que los 13 actores habían ingerido. La hizo sin grandes preciosismos técnicos: velocidad 125 y diafragma 11, sol de mediodía, y un par de flashes para dar un efecto de luz irreal:

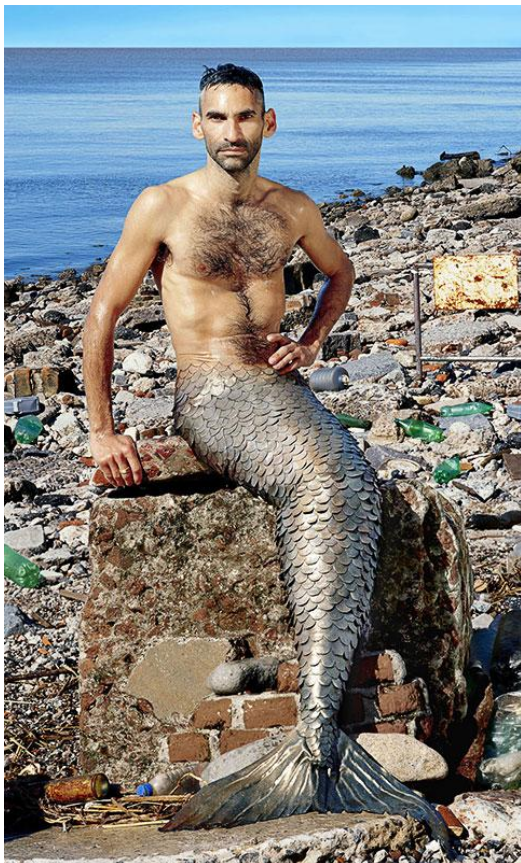
Ese asado y esa foto —que terminó siendo un ícono del arte pop argentino— sucedieron en octubre de 2001, dos meses antes de la gran debacle argentina (que derivó en treinta y cuatro muertos, la disparada del dólar y la huida de un presidente por la azotea de la Casa de Gobierno). De ahí que poco tiempo después, infinidad de críticos dijera que ése —el de Marcos López— había sido el verdadero ‘último asado nacional’. Una suerte de presagio. La anticipación de una decadencia que jamás llegó, porque jamás se fue” (Licitra, op.cit., s/p).



Marcos López, *El asado de Mendiolaza*, (2001).

*El Asado de Mendiolaza*, termina documentando una cultura y una época—las reuniones de domingo de unos amigos argentinos en el campo—a través del simulacro de una obra maestra convertida en un objeto de consumo popular. “La cita es evidente y, sin embargo, el sentido del original se encuentra trastocado. En la mesa de Cristo

nadie se aboca a la comida. El grupo de apóstoles vestidos de toga se asemeja a una reunión de filósofos o a un muestrario de ideas y sentimientos que inspira a la revelación divina” (*Ibíd.*, p. 26). Estos doce apóstoles son fanáticos al fútbol, van vestidos con ropa informal o desnudos y frenéticamente se entregan al deleite de un banquete con asado y fiambres de la región, que pudiera ser el último en un país donde la zozobra y la muerte asoman todos los días. Esta fotografía junto con otras como *Sireno del Río de la Plata* (2002) —un sireno posando como trofeo en medio de un basurero marítimo, hace referencia a los desaparecidos en el mar durante la dictadura militar—, contienen un mensaje político directo al contexto social y económico del país: “Porque creo que en las sirenas hay una respuesta del Sur al Norte. Se me ocurrió después de ver la sirena de Hans Christian Andersen en el puerto de Copenhague. Cuando la vi tan perfecta se me activó el chip y pensé: ‘¿Ustedes tienen esta? Okey, muy linda, ahora les voy a presentar al sirenito del Río de la Plata’. Entonces vine y armé la versión subdesarrollada. Armé un triste sireno (disfracé un modelo) y lo puse en nuestro río, rodeado de desechos. Lo hice para provocar (Licitra, op. cit., s/p).



Marcos López, *El sirenito de Río de la Plata*, (2001).

Lo que da una estructura a todo el trabajo de López hasta fechas recientes es que su obra habla de la periferia, encarando el rostro del subdesarrollo y mostrando su textura, el dolor, la desprolijidad de la América mestiza, a la que le queda muy grande el ropaje del primero mundo: “Esa precariedad emocional, en un punto, es mi andarivel. Por eso la sirenita —señala su pared—. Esta es una mala copia de la sirenita de

Walt Disney, y sin embargo es mucho más bella. Es –la golpea como si llamara a una puerta- es bárbara” (*Ibíd.*). Su trabajo fotográfico ha sido clasificado como una alegoría documental, que en si misma sintetiza la herencia de la fotografía latinoamericana comprometida con la realidad social y que: “Abarca desde el muralismo mexicano hasta la fotografía documental y de protesta. No obstante, no se trataba de perpetuar modelos establecidos, sino de volver a rescatar su potencia semántica precisamente en el momento en que estas tradiciones estaban corriendo el riesgo de petrificarse en fórmulas vacías” (González, op. cit., p. 22). Sus obras, aunque construidas desde la base de un realidad igualmente lacerante que la de los años de las revoluciones armadas, se aleja diametralmente de aquellos preceptos de compromiso social y político que dirigieron las miradas de los fotógrafos cubanos o mexicanos. “Su crónica social no se apoya en la tradición de la fotografía documental ‘comprometida’ que predominó en Latinoamérica durante muchas décadas del siglo XX”. Ha dicho Alejandro Castellote:

Pero no por eso sus imágenes renuncian a ser documentos. Son documentos en forma de parodia, pero documentos al fin y al cabo. De ellos extraemos una información adicional de orden económico, cultural, político y social, a pesar de que no esté adscrita a un momento decisivo, sino más bien a momentos híbridos de realidad y ficción, dotadas de una temporalidad que se expande desde el presente hacia el pasado para no olvidar de dónde venimos aunque no sepamos a dónde vamos (presentación Marcos López: 2010).

### **La vuelta al origen del viaje: México**

Finalizamos este viaje abocetado de nuevo en México, desde donde hemos partido para ser testigos de los cambios y transformaciones experimentados por la práctica fotográfica en este país desde aquel abrazo mortal asestado por el nacionalismo y que petrificó la creatividad en una suerte de inmovilidad estética y folclórica, perdurando con notables excepciones –Manuel Álvarez Bravo, Lola Álvarez Bravo, Héctor García, Nacho López—hasta los años sesenta.

Hemos decidido concluir justo en este lugar por la trascendencia que tiene en el desarrollo de la fotografía en el contexto latinoamericano. Como comprobamos capítulos arriba, México ha organizado y ha sido sede de las principales reuniones de fotógrafos y teóricos donde se ha creado y conceptualizado la idea de una identidad regional precisamente en los Coloquios y Encuentros Latinoamericanos de Fotografía a partir de 1978, cuando se crea el Consejo Mexicano de Fotografía.

México ha sido también un territorio abierto en donde han confluído una gran diversidad de fotógrafos y artistas de todo el mundo para dialogar con su territorio, su cultura y su arte, desde los hermanos Mayo, Henri Cartier-Bresson, Hugo Brehme,



Sergei Eisenstein, Tina Modotti, Paul Strand, Arthur Tess, Edward Weston o Francis Alÿs, hasta fotógrafos latinoamericanos que han estado de paso, o se han quedado para construir desde este país, una estética propia, donde confluyen la herencia de la práctica fotográfica mexicana con la propia, como es el caso de Paolo Casparini, Marta María Pérez, Sebastián Salgado, Giorgio Viera, Ricardo Mazzetti, Gerardo Suter, entre otros.

Desde la perspectiva de este panorama y considerando los aportes de estos intercambios resultaría necio seguir refiriéndonos a la existencia de una mónada llamada fotografía mexicana; sin embargo hemos constatado que hubo una notable: “Interdependencia entre el nacionalismo vigente en México durante el siglo pasado y el impacto del mismo en la práctica fotográfica de los fotógrafos mexicanos y extranjeros que han realizado su trabajo en el país, que derivó en la creación de un imaginario fuertemente anclado en la tradición” (Castellanos: 2003, p. 291). Situación estimulada por las políticas culturales predominantes en el siglo XX que buscaban en el arte, aquellos sustentos imaginarios y demás discursos identitarios que apoyaran la divulgación de la retórica nacionalista. Muchos fotógrafos construyeron sus obras haciendo eco del nacionalismo institucional, pero también hubo quienes:

Bajo estas condiciones lograron superar la condición instrumental de la política para perfilar una estética moderna. En este sentido, la efectiva combinación de valores estéticos y documentales propia de las imágenes del Archivo Casasola y de Manuel Álvarez Bravo, y Lola Álvarez Bravo abrió una veta que se desplegó a lo largo del siglo XX en la obra de Héctor García, Graciela Iturbide, Nacho López y Mariana Yampolsky, cuya identificación con la cultura popular ha sustentado la idea de la existencia de una “Escuela”, a la que suele relacionarse con los ensayos gráficos recientes realizados por Yolanda Andrade, Marco Antonio Cruz, Maya Goded, Francisco Mata y Pablo Ortiz Monasterio en la ciudad de México, así como con las series de Flor Garduño, Eniac Martínez, Raúl Ortega y Antonio Turok en pueblos indígenas de Oaxaca y Chiapas (*Ibid.*, p. 291-292).

La obra de estos fotógrafos trastocó la práctica fotográfica que desde un supuesto compromiso social, se adecuaba a los intereses de un estado nacionalista que buscaba por todos los medios ocultar la crisis de credibilidad acentuada por la crisis económica y social. La sumatoria de estos dos trances llevó a los fotógrafos a plantearse nuevas formas de relacionarse con su entorno, con las técnicas y la estética fotográfica, mientras el estado se veía obligado muy a su pesar, a reconocer y difundir aquellas obras que se alejaban de su retórica nacionalista y se inscribían en las tendencias internacionales.

A partir de los años noventa, la fotografía mexicana ya había alcanzado reconocimiento internacional y cierto desarrollo teórico-conceptual: crítica y conceptualización de la fotografía; diversidad iconográfica que se distancia de la

práctica como registro de autenticidad y veracidad; la fotografía como soporte de discursos artísticos diversos (performance, *live art* o como obra final); la fotografía de autor; surgimiento de centros y escuelas especializados en la enseñanza de la fotografía, el surgimiento de una “comunidad fotográfica”; “así como la pérdida de sentido en la lucha por defender la especificidad de “lo fotográfico” frente a otras formas de expresión, aspecto que había sido clave en la primera etapa (1977-1989)” (*Ibíd.*, p. 292) y sobre todo; la ausencia de o el franco rechazo hacia los tópicos nacionalistas. Dos autores servirán de pretexto para evidenciar las transformaciones antes señaladas, desde el Nuevo Fotoperiodismo Mexicano, Francisco Mata Rosas, y desde la fotografía construida Gerardo Suter.

**Francisco Mata Rosas.** Francisco Mata Rosas, nació en la ciudad de México en 1958, es uno de los principales exponentes de la fotografía contemporánea mexicana. Estudió ciencias de la Comunicación en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) en Xochimilco y la maestría en Artes Visuales en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Fue fotoperiodista en el diario *La Jornada* de 1986 a 1992, actualmente es profesor investigador e imparte talleres y conferencias sobre fotografía en numerosas ciudades. Aunque dedica su vida a la fotografía, ha testificado que le hubiese gustado ser cronista de la ciudad, cosa que, de alguna manera lo es, a través de sus imágenes.

Antes de analizar su trabajo como fotógrafo, es importante detenernos un poco a revisar la importancia que ha tenido el diario *La Jornada*, uno de los periódicos más influyentes del país y que favoreció el comienzo y desarrollo del nuevo fotoperiodismo mexicano, nacido con la financiación de 100 artistas plásticos entre pintores, fotógrafos, caricaturistas. Con la consigna de ser “un periodismo objetivo y plural”, Carlos Payán—periodista y político de izquierda— fundó el periódico en 1984. Desde su inicio se distinguió por ejercer una fuerte crítica al Gobierno Federal y por la relevancia que otorgó a la imagen fotográfica como respuesta a la necesidad de un nuevo fotoperiodismo crítico e independiente. El diario ha mostrado desde sus comienzos el apoyo a las causas populares y a los movimientos indígenas, reivindicando el movimiento zapatista, las huelgas universitarias y las luchas campesinas. Desde estas bases ideológicas sus páginas dan voz a pensadores y dirigentes de izquierda (García Márquez, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Pablo González Casanova, Héctor Aguilar Camín, José Saramago, etc.), y evidentemente, a artistas y fotógrafos (Vicente Rojo, Rufino Tamayo, Francisco Toledo, Pedro Valtierra, Frida Hartz, etc.) quienes comparten un sentido de compromiso social desde una visión renovada y fresca en claro contraste con la visión oficialista de los ‘fotógrafos comprometidos’ de los años sesenta y setenta.

En *La Jornada* surge un grupo de fotógrafos que estructurarán un acercamiento a los problemas sociales y políticos asumiendo una actitud divergente y perspicaz como lo harán Pedro Valtierra, Andrés Garay, Marco Antonio Cruz, Fabricio León, Elsa Medina, Francisco Mata Rosas, Raúl Ortega y Frida Hartz,—Coordinadora del Departamento de Fotografía en 1988—, quien explica el contenido y el estilo del diario: “El estilo de *La Jornada* era claro: las fotografías publicadas siempre contenían información, crítica y/o denuncia desde todos los ángulos” (entrevistada por Daniel Aguilar, s/f). Desde la fundación del diario, se le otorgó al fotógrafo total libertad en la selección del tema y la manera de abordarlo: “Desde el inicio el reto fue cumplir con la asignación con la que te comprometes, pero también te entregan un espacio para proponer. De ahí que todos fotografiábamos lo que llamaban vida cotidiana y que no era más que plasmar lo que veíamos en la calle, con una visión y un estilo muy personal, en ocasiones la foto de denuncia representaba un gran reto porque se trataba de tu propia propuesta ante la realidad que se vive” (*Ibíd.*). La total libertad, la renuncia al periodismo oficialista, la visión personal y única del fotógrafo son las notas que distinguirán el desarrollo del Nuevo Fotoperiodismo Mexicano de fines de la década de los ochenta, sucesor del fotoperiodismo crítico y respetable de Nacho López, Rodrigo Moya y Héctor García, quienes trabajaron en el medio en los años cincuenta y sesenta. De Héctor García son memorables las gráficas del conflicto ferrocarrilero de 1959 y las de Tlatelolco en 1968. El *niño en el vientre de concreto* es otra de sus imágenes memorables, y constituye una evidencia del estado de abandono de los infantes que llegaban a vivir a la ciudad de México. Por su parte, Nacho López comenzó a crear composiciones que daban cuenta de la posibilidad creativa del artefacto fotográfico. La serie *Venus se va de juerga*, es un gran ejemplo de su búsqueda experimental.



Elsa Medina, *Manos en el metro* (ca. 1990).

La renovada estética del fotorreportero de los años noventa sintetiza la visión crítica de estos dos fotógrafos y el enfoque sobre la vida cotidiana, más la correspondiente

presencia del pueblo carente de una visión pintoresca, alabadora, condenatoria o amarillista, presentando en cambio, documentación gráfica de las condiciones en que vive a través del uso de metáforas. John Mraz en el libro *La mirada inquieta: Nuevo fotoperiodismo mexicano (1976-1996)* al analizar la fotografía *Manos en el metro* de Elsa Medina, enumera algunas características de esta nueva visión foto periodística:

Hay [en esta fotografía] una búsqueda estética que ignora las reglas clásicas de la composición; en este caso, haciendo referencia al espacio fuera de cuadro como una manera de insistir en que la foto solamente aísla una rebanada de realidad. Es, entonces, referencia directa a las infinitas repeticiones de esta escena sobre la superficie enorme de mil kilómetros cuadrados de la megaciudad de México. Por otro lado, la foto fue hecha por una mujer. La participación de las mujeres en el fotoperiodismo de los últimos años posee características nunca antes vistas. Finalmente, la fotografía fue publicada en la contraportada de *La Jornada*, el periódico que más ha alentado al nuevo fotoperiodismo. Es más, a pesar de haber aparecido en un diario, la imagen no estaba destinada a ilustrar ningún acontecimiento noticioso; tampoco fue utilizada para acompañar un reportaje, no fue publicada como ilustración de un artículo sobre la peligrosa sobrepoblación del metro (1998, p. 26).

Tres características identitarias del Nuevo Fotoperiodismo Mexicano figuran en esta cita. Por un lado, el rompimiento con la norma y la convención académica de la composición al realizar cortes abruptos y fragmentaciones de la realidad para hacer patente la autonomía del creador al excluir un entorno más amplio pero que se supone guarda una estrecha correlación con escenarios similares; la primacía de la imagen como elemento informativo por sí mismo sin la presencia de un texto que la explicita o complementa; la presencia de la mujer en el género foto periodístico otrora prioridad masculina. La fotografía *Manos en el metro* de Elsa Medina, presenta varios pares de manos aferradas desesperadamente a un tubo del metro, son también una metáfora sobre el hacinamiento y la insuficiencia de los servicios públicos en una de las ciudades más sobrepobladas y más grandes del mundo, el Distrito Federal.

Mraz se atreve a asegurar que la fotografía de la vida cotidiana que se ha venido haciendo en *La Jornada* -además de algunas agencias y los proyectos individuales paralelos- durante los últimos veinte años: “Es, hasta cierto punto, un equivalente del proyecto de la *Farm Security Administration*. También constituye un elemento clave que define al nuevo fotoperiodismo, porque ha ofrecido a los fotógrafos una oportunidad de explorar sus intereses sin verse necesariamente atados a cubrir noticias. Así, esto ha traído como consecuencia el desarrollo de una fotografía documental dentro de un diarismo, una combinación que nos arriesgamos a proponer como insólita en la historia de la fotografía mundial” (*Ibíd.*).

El trabajo que realiza Francisco Mata Rosas se inscribe en esta tendencia documental que rompe con estereotipos y preconcepciones del medio. Sobre su trabajo en el diario *La Jornada* explica que inició a trabajar como colaborador externo a partir del

terremoto que casi destruye la ciudad en 1985, cuando incursiona en el fotoperiodismo:

No me interesaba cubrir la nota diaria, me interesaba colaborar en un proyecto nuevo en el periódico sobre la vida en la ciudad. El periódico como colectivo quería dar imagen o volver noticia a la gente de todos los días, a la gente de la calle... La gente en sus actividades cotidianas no era noticia y nuestra intención era voltear las cámaras hacia las grandes ciudades, lo que pasaba en las calles, tratar de entender el proceso de la vida cotidiana como parte de la construcción de lo social, el espacio público entenderlo como una extensión de lo privado, bajo esas teorías empezamos a trabajar y eso me interesaba mucho a mí más que la noticia en sí. Después de fotografiar el terremoto en México, me envían a fotografiar en el Salvador el terremoto de 1986, y después me toca cubrir la guerra del Salvador en el '89 y ahí es donde definitivamente me consolido como fotoperiodista, entonces le doy una carga informativa a mi trabajo sin dejar la parte de la crónica que es lo que a mí me interesaba. (Entrevista realizada por FOTOBUZON, 2013).

Alejado de lo noticioso de la imagen, construye un relato visual que se compara con la crónica urbana al ser construido a partir de historias complejas contadas en primera persona; es decir, un fotoperiodismo que parte de la opinión del fotógrafo sobre los acontecimientos y estructurada desde su punto de vista, que se contrapone con aquella idea del fotoperiodismo neutral y objetivo. Mata ha preferido documentar la vida del mexicano realizando proyectos independientes fuera del periódico *La Jornada*, que abandona en 1992. A partir de esta fecha publica y expone trabajos como *América Profunda*, (1992). *Sábado de Gloria* (1994), *Litorales* (2000), *México Tenochtitlán* (2005), *Tepito ¡Bravo el Barrio!* (2006), *Arca de Noé*, (2009), *La línea. Un Viaje. El metro de la ciudad de México*, (2011).

Estas series manifiestan el interés por la cultura popular mexicana y la expresión de sus peculiaridades en las grandes urbes y la relación ritual entre la vida cotidiana y los festejos tradicionales que han pervivido por siglos en el país. “Lo que a mí me importa”, dice: “Es dar a conocer cómo se manifiesta la cultura popular urbana en México, cuál es el resultado de las hibridaciones culturales, de procesos migratorios, adaptaciones” (entrevista publicada en *Posdata*, 2012).

En el caso de la serie fotográfica *Tepito ¡Bravo el Barrio!* (2006), realiza retratos en uno de los asentamientos más emblemáticos y antiguos del Distrito Federal, el barrio de Tepito, considerado además un centro de distribución de drogas y tráfico de armas. Sus retratos son un intento por mostrar el rostro de sus habitantes como seres humanos que cumplen diversos roles, sin evaluarlos moralmente. Para realizar su trabajo, construyó un estudio fotográfico ambulante, semejante a las tiendas móviles que usan quienes se dedican al comercio informal, conformado por un ciclorama (un fondo blanco) que lo ubicaba en distintas partes de la calle, fuera del metro, en un gimnasio, en los mercadillos y, preguntaba a la gente si quería ser fotografiada. El resultado son retratos libres, frescos y naturales, con personajes vestidos en ropas de

diario, con fondos claros para dejar que el espectador construya la historia y el contexto de cada uno de los personajes, este atributo permite establecer dialogo abierto con el espectador, esencial en la obra de Mata, son imágenes que: “Muchas veces para la mirada europea parecieran surrealistas, pero que yo digo que son surrealistas, o sea, el realismo del sur” (*Ibíd.*).



Francisco Mata Rosas, de la serie *Tepito ¡Bravo el Barrio!*, (2006).

La cultura popular, el barrio como trinchera cultural, se contrapone a la homogeneización que vive la clase media—que se viste con la misma ropa, mismos restaurantes, y asiste a los mismos cines. En cambio, asegura “en los barrios no, hay una explosión de contrastes, donde se mantienen muchos procesos comunitarios, de convivencia, de identidad, de arraigo, eso es lo que a mí me interesa. De ahí viene mi trabajo de *Sábado de Gloria, México Tenochtitlán, del metro*. Hasta cuando me voy del país hago lo mismo, estoy haciendo un proyecto en Cuba y trabajo en un bar que se llama *Centro Habana* que es como el Tepito de Cuba y hago exactamente lo mismo.



Francisco Mata Rosas, *Mictlán*, de la serie *México Tenochtitlán*, (2005).



Otro atributo en su obra es el uso de la metáfora como estrategia para construir un puente entre el espectador y la obra, explica la función que cumple esta en *Mictlán*, fotografía que pertenece a la serie México Tenochtitlán (2005). El motivo principal es: “Un personaje vestido de calavera, la muerte, va emergiendo de una salida del metro del Zócalo. Esa fotografía se llama *Mictlán* y es la metáfora de que el reino de los muertos estaba en el subsuelo y que eventualmente regresaban a convivir con los vivos en algunos festejos”. La imagen significa que “esto sigue sucediendo. Lo interesante de la foto es que toda la gente que va saliendo junto con este personaje no están sorprendidos, pareciera que nos resulta natural” (*Ibíd.*), asegura Mata.

Al exhibir su obra en Europa, ha percibido que los europeos: “Suelen reaccionar ante esas fotografías con gran sorpresa, los confronta con los estereotipos que existen sobre México y sobre lo mexicano, y entonces ver estas imágenes que muestran una ciudad viva, con mucha gente y mucho movimiento, donde el carácter ritual no solo es en celebraciones específicas sino que se vive en la vida diaria” (*Ibíd.*).

La sorpresa que produce la obra de Mata tiene que ver no solo con el contenido de la obra, sino con el uso de algunas estrategias compositivas innovadoras en la fotografía documental: ángulos dinámicos, cuerpos cortados abruptamente, desenfoques y perspectivas inusuales, composiciones complejas que parecen simples y un cuidadoso trabajo de laboratorio. Con este arsenal de elementos estéticos y visuales Mata contribuye a la conformación de los distintos rostros que tiene el mexicano y cuestiona la imagen estereotipada que se ha construido artificiosamente sobre él.



Francisco Mata Rosas, Niños juegan en El malecón de La Habana, Cuba (2012).

Para desdibujar los estereotipos difundidos sobre lo mexicano y sus aspectos fotografiables, recorre sus litorales con una pequeña cámara de plástico de formato panorámico para dibujar las costas del país: “Donde la gente vive a merced de la arena y las rocas, el sol y las estrellas... [Se trataba de] dar la vuelta a México para sacarle su retrato, ver la orilla con los ojos de la brisa y la tormenta tropical. Y el mar pudiera ser



el náufrago” (Pintado: 2003, p. 194). Como usuario habitual del metro hace una crónica visual de ese “vertedero de almas en pena o en regocijo” como le ha llamado Carlos Monsiváis, y retrata la lucha de cinco millones de almas intentando ganar un sitio con el sudor de su frente, o a un chico con el torso desnudo recostándose sobre vidrios rotos para ganarse unos pesos; o la sombra que proyecta un policía al confrontarse con un usuario que intenta hacer uso del metro sin pagar; es “el humanismo del apretujón” como le define Fabricio Mejía. Retrata la crucifixión de Cristo durante la Semana Santa como una gran puesta en escena de los mitos populares, como un espacio ritual de lo sagrado que coge la calle y se apropia de esta por un momento para interrumpir su diario devenir. Las fotografías sobre los mitos y rituales del mexicano—día de muertos, peregrinación y adoración de la Virgen de Guadalupe—no intentan confirmar la veracidad de los estereotipos, ni dar fe de un resabio folclórico en vías de extinción, sino poner los ojos sobre la gente que encarna estos estereotipos y de ser posible, develar el rostro que hay detrás de esta máscara.



Francisco Mata Rosas, de la serie *litorales*, (2000).

En la serie *La Línea (Frontera México-Estados Unidos)*, retrata el espanto, el odio, la pobreza, las identidades torcidas y atravesadas, la transculturación que unen y separan por tres mil kilómetros a los mexicanos de los norteamericanos: construye un mural políptico con las pertenencias de los migrantes caídas en el trayecto rumbo a los Estados Unidos de Norteamérica, a un chico huyendo de las patrullas fronterizas (*La Huida*), huye del hambre, del subempleo, ¿para encontrarse con una realidad análoga en uno de los países más industrializados del mundo?, cruces para tumbas como símbolo de los que han muerto y los que morirán al intentar cruzar la frontera, héroes norteamericanos y héroes mexicanos conviviendo como sombras y como mitos, seres a la espera de cualquier cosa. Explica la complejidad del proyecto en la entrevista producida por FOTOBUZON:

Estoy trabajando sobre la frontera del país, es un proyecto en el que estoy recorriendo Tijuana y Matamoros, es un proyecto que me está costando mucho trabajo. Primero porque metodológicamente me estoy alejando de la fotografía documental, es un

trabajo que va en otro sentido. A lo largo de esta frontera entre México y Estados Unidos hay un montón de fronteras verticales, y estas fronteras verticales no son perceptibles a primera vista, no tenemos un muro visible, sino son muros mucho más sutiles. En medio de estas fronteras verticales, hay puntos donde confluyen culturalmente situaciones que son muy peculiares y que son poco tangibles. Lo más fácil es fotografiar a los migrantes hondureños bajando del tren y tratando de brincarse la barda o fotografiar en Tijuana los picaderos de heroína, es verdad y ahí están esos hechos, pero mi proyecto es mucho más complicado mucho más abstracto, más de sensación que de registro. Por ejemplo, hace poco hice una foto donde está un busto de Malverde, este santo no oficial y santo de los narcotraficantes, colocado junto a un Batman y todo lo que entra en juego aquí, un héroe blanco, un santo mexicano, un héroe no oficial, un héroe oficial, el héroe de los buenos, el héroe de los malos, y todo esto se vende en el mismo lugar, esas son las fronteras a las que yo me refiero (Op., cit.).

En sus proyectos fotográficos Mata se preocupa por dar a conocer las manifestaciones de la cultura popular mexicana, algunas veces como resultado de la hibridación cultural en los movimientos migratorios, en la vida cotidiana en las grandes ciudades o en el contorno que dibujan sus litorales. Si bien registra en sus fotografías la fiesta, el mito y los rituales que han conformado la cultura del mexicano, entiende esta circunstancia como una acción subjetiva y personal cuyo significado final es otorgado por el espectador, socavando así el sustento ideológico del documentalismo que pretendía un compromiso social poco auténtico y despersonalizado. Hay además, otra intención adicional a su meritoria labor como fotógrafo documental, la de intentar realizar investigaciones con imágenes sobre la cultura popular mexicana, sus 'textos visuales' pretenden elaborar hipótesis basadas exclusivamente en imágenes; como hipótesis, estas imágenes pueden ser falsas o verdaderas, pueden retratar a un pueblo entero o solo mostrar un fragmento de su rostro, una parte de su cuerpo, un segmento de su constitución; la intención no es registrar la realidad en su totalidad, ni hay un afán testimonial en sus imágenes ¡qué más da! Si Judas se ha ahorcado agobiado por los remordimientos, escapemos del suicidio anunciado.

**Gerardo Suter.** Gerardo Suter, de padres suizos, nació en Argentina en 1957, ha vivido en México desde los 12 años, lugar donde inicia su trabajo creativo en el campo de la fotografía a partir de 1976. Estudio fotografía, cine y video en diversas instituciones mexicanas. Es docente de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos e integrante del Cuerpo Académico Investigación Visual Contemporánea, Doctor por la Universidad Politécnica de Valencia en el programa Arte: Producción e Investigación de Lenguajes Audiovisuales y Cultura Social.

En 1995 realizó un taller con Pedro Meyer, fotógrafo y teórico mexicano, con quien aprende las posibilidades que la imagen digital puede otorgarle a sus proyectos artísticos. A partir de 1990 su interés se centra en desarrollar proyectos que involucran la imagen fotográfica de gran formato, el video, el sonido, la instalación y la arquitectura como soporte de su obra. Ha representado a México en la III y VII Bienal

de la Habana y en la XXIII Bienal de Sao Paulo. En 1997 ingresa al Sistema Nacional de Creadores Artísticos en el Área de Artes Visuales y, en 1998 se le otorga la beca Rockefeller-MacArthur de Cine, Vídeo y Multimedia para desarrollar el proyecto *TranSitus*, una instalación sobre la frontera México-EUA. A finales del siglo XX, Suter encuentra la manera de entablar un diálogo entre lo arcaico y lo moderno, entre los mitos antiguos y los mitos contemporáneos, entre la tradición fotográfica de inicios del siglo XX, y los nuevos soportes y técnicas del siglo XXI. Antes de mirar de cerca su propuesta estética, echaremos un atisbo a la situación del país que vio crecerle artísticamente.

Paralelamente a la tradición documentalista que predominó en México desde inicios del siglo XX, se distingue otra corriente que se ha manifestado tenuemente desde los años veinte, la fotografía construida: “Aquella que, alejada del documento que intenta representar ‘fielmente la realidad’, se manifiesta en la búsqueda de imágenes preconcebidas por el artista que selecciona cuidadosamente cada uno de los elementos, los organiza y arma con ellos un escenario en el que confluyen diversos aspectos de la tradición mexicana” (García: 1991, introducción a la exposición *Escenarios rituales*). Oliver Debroise sostiene que los experimentos fotográficos de Manuel Álvarez Bravo realizados con naturalezas muertas en los años veinte, inician el interés por realizar imágenes a manera de trampantojos fotográficos como en *Juegos de Papel* (1926-1927) y *El sistema Nervioso del Gran simpático*, fotografías en las que juega con las apariencias al mostrar composiciones que no representan lo que son, con ello: “Introduce en la fotografía mexicana una tendencia a la composición precisa (no desprovista de ironía) que puede también, leerse como una reflexión sobre las posibilidades del medio fotográfico” (*Ibid.*).



Manuel Álvarez Bravo, *Ondas de papel*

(1926-1927).

La voluntad compositiva a que hace referencia Debroise también se hace notar en *La buena fama durmiendo* (1939-1940), fotografía realizada para ilustrar la portada de

una exposición de arte surrealista encabezada por André Bretón, o *Lucia* (1940), que fue producida con un aparato de Rayos X y que el autor dio a conocer hasta 1989. “Este raro experimento que se desprende del conjunto de la obra de Álvarez Bravo, quizás no hubiese sido comprendida en la época de la fotografía directa” (*Ibid.*). El protagonismo de la fotografía directa hizo que el fotógrafo ocultase la obra que hoy en día podemos leerla como un incipiente intento de fotografía construida. Posteriormente a Álvarez Bravo, hay pocos indicios notables de trabajos compuestos, vale mencionar acaso, algunos rayogramas, hoy desaparecidos, del cineasta Emilio Amero y algunos fotomontajes de Lola Álvarez Bravo y Enrique Gutman en los años cuarenta.

Fue a mediados de los ochenta—como consecuencia de la desideologización de la década anterior, y el rechazo de los valores sustentados por la Guerra Fría y el creciente escepticismo social—que esta tendencia aparece con fuerza decisiva para conformar una corriente con carácter propio y sólido en la fotografía mexicana y latinoamericana. El debilitamiento de la teoría del “instante decisivo” como “código de honor” del fotógrafo, que sustentaba que el principio fotográfico se nutría de la emoción del instante, de la captura del momento irreplicable, llevó a muchos fotógrafos a buscar construir un lenguaje que ensanchara el campo de la fotografía más allá de la toma o del registro del momento único como testimonio de la presencia del fotógrafo. Fotógrafos como Gerardo Suter, Jesús Sánchez Uribe y Lourdes Grobet en México, Marcos López en Argentina o Vik Muniz en Brasil: “Se aparta[n] de la inmediatez, e inicia[n] una búsqueda de ‘artisticidad’, componiendo, triturando, reestructurando las imágenes, utilizando la cámara como simple herramienta, un paso ineludible de un proceso de creación que empieza muchas veces, con un papel y un lápiz, sigue en el estudio y finaliza en el cuarto oscuro convertido en un verdadero taller, un laboratorio en el que se experimenta con pinceles, tijeras, productos químicos” (*Ibid.*). La fotografía final es el resultado de una planeación rigurosa a la manera de un cineasta que planea y produce la puesta en escena, que se origina una idea como principio creativo, y en esto podemos establecer un parangón con el arte conceptual, que da prioridad a los elementos intelectuales sobre los formales. La fotografía compuesta otorga mayor prioridad a la planeación sobre la toma, el cual considera un simple acto o un paso técnico en el que la instantaneidad o el momento decisivo para a ser irrelevante.

A inicios de los ochenta, Gerardo Suter conjuga los principios del arte conceptual y la fotografía compuesta a través de la manipulación de objetos inanimados, fragmentos de bajo relieve y de estelas de los templos mayas, elementos arquitectónicos, máscaras y animales disecados en conjunción con la ampliadora, los químicos, los papeles y todo el proceso de revelado, para alterar la imagen, la química de las sales de plata, para envejecer artificiosamente el papel fotográfico o para crear luces y sombras que ensalzan la imagen. En su trabajo creativo, va más allá de un intento por

retener un instante decisivo en el devenir de la vida y: “Usa la fotografía no para documentar un momento en el tiempo, sino para recrear, metafóricamente, leyendas precolombinas, sobre orígenes, dioses y rituales. Las imágenes simbólicas de Suter buscan provocar una reflexión sobre la historia” (Schneider: 1999, p. 94). Sobre su método de trabajo ha dicho que muy poco deja al azar: “no salgo a buscar algo que fotografiar’ ha explicado: “Tengo una idea y produzco la imagen. Al revés de la mayoría de los fotógrafos, la imagen es el último paso en mi proceso” (citado en *Ibíd.*).

A diferencia de muchos fotógrafos de esta década que preferían realizar imágenes documentales y descriptivas de la vida cotidiana—como Héctor García y Nacho López que retrataban la amarga realidad de la pobreza y la opresión—Suter estructura sus composiciones a partir de una idea preconcebida o de una imagen mental preexistente que como boceto va guiado su trabajo hasta elaborar complejos *tableaux* en el estudio donde reconstruye rituales arcaicos, dualidades esenciales como el nacimiento o la muerte, lo masculino y lo femenino, lo sagrado y lo profano. El estudio y el laboratorio fotográfico se convierten en espacios donde realiza reconstrucciones *in vitro* de rituales arcaicos, inspirados ahora por códigos prehispánicos, de los que intentaba paráfrasis fotográficas. Una de las piezas más importantes, y tal vez la más lograda, fue su propia interpretación de la anatomía ritual mexicana, su versión de sutiles metáforas entre los órganos humanos y la naturaleza, tal y como aparece en el Códice Vaticano-Latino (*Tonalamatl*, 1991) (Molina: 2003, p. 52). En esta obra, el cuerpo humano sirve como vehículo para representar metafóricamente el origen del hombre, no de un hombre en particular o de una región específica, sino del hombre en general, por ello su obra tiene también tintes universalistas.

Si bien las primeras fotografías construidas de Suter involucraban la manipulación física y química de sus negativos y copias, luego manipuló la escena que iba a retratar y los soportes, enseguida agregó el video, sonido multimedia e instalación y, finalmente su papel como artista.

La primera serie que exhibe, *El archivo fotográfico del profesor Retus (1986)*, construye una ficción sobre el archivo de un tal profesor Retus (Suter al Revés), un supuesto arqueólogo que recorrió México a inicios del siglo XX e hizo fotografías sobre las zonas arqueológicas más importantes de la región. Según la historia anexa a la exposición itinerante por diversos museos en México, Suter se había encontrado una maleta entre las ruinas del terremoto de 1985 en la Ciudad de México que contenía fotografías avejentadas y roídas por la acción del tiempo. Imágenes como *Frente al Muro de las palabras* o *Retorno al Templo Imaginario* que: “Aparecen como testamentos efímeros del pasado... [que] no solo reviven la memoria al mostrar lugares históricos, sino que cosifican a la historia al ser, presuntamente, copias antiguas” (Schneider, óp., cit., p. 95). En esta serie Suter finge interés por las fotografías antiguas, en particular por aquellas realizadas por arqueólogos que pretendían clasificar y describir tipologías

humanas. Al reproducirlas casi miméticamente, ironiza sobre la manera de representar 'lo mexicano' y de constituir una estética sobre éste.

Cuando exhibe esta serie a principios de los años ochenta, la lectura que hace de los monumentos antiguos mexicanos, reivindicados por un nacionalismo recalcitrante, contrasta con la de los fotógrafos nacionalistas cuya consigna era retratar la realidad y exaltar lo nacional. Estas consignas habían sido reivindicadas en los Coloquios Latinoamericanos (1978, 1981) y, muchos fotógrafos en México como en el resto de Latinoamérica: "Entendían que la fotografía tiene que ser directa o no será. La realidad cruel, desgarrada de los países de América Latina, imponía un uso casi irrestricto de una fotografía puramente descriptiva, agresiva, polémica, militante" (Debroise: 1999, p. 102), que descartaba en principio cualquier 'manipulación' ya fuese en la impresión final, en el negativo o en el estudio, por lo que esta primera serie se constituye en un atrevimiento estético y conceptual de la práctica fotográfica que sacude los cimientos en que se funda el documentalismo fotográfico y el supuesto compromiso del fotógrafo con la sociedad.

En la siguiente serie titulada *Desde la tierra del día y la noche* (1986) Suter renuncia al elemento narrativo y la manipulación de las copias para trabajar únicamente con la cámara fotográfica y el estudio del artista. Suter explica este nuevo método de trabajo que emplearía los próximos diez años (1986 a 1996): "Si en vez de alterarse la copia se manipula el objeto fotográfico" dice: "El fotógrafo logra una realidad cada vez más significativa...desde el principio, yo quería que el espectador entrase en la ficción" (Citado en *Ibíd.*). Para construir sus parábolas Suter retoma a la figura humana como sujeto-objeto de la acción: el cuerpo desnudo, un brazo, el torso, la mano, se constituyen en resonancias humanas del pasado y del presente, con toques sensuales acentuados por máscaras o vasijas de barro.

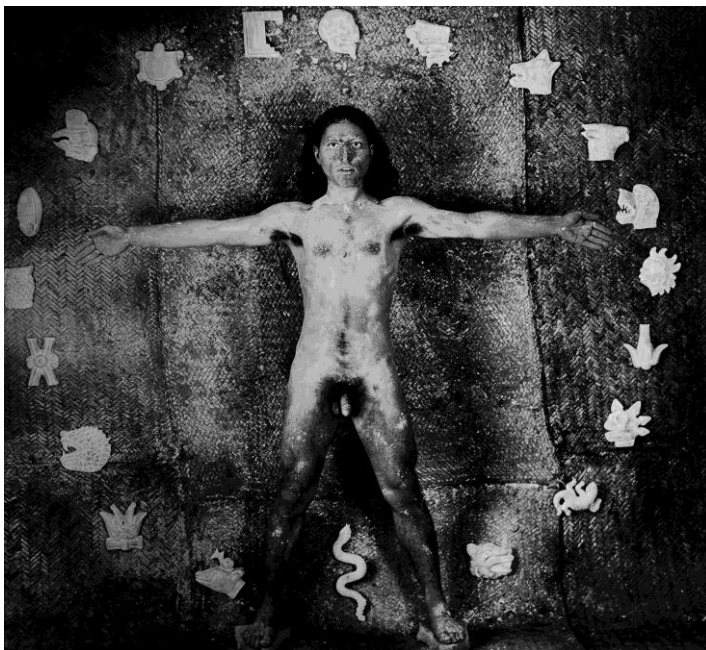


*nocturno* (1987).

Gerardo Suter, *Un visitante*



En la fotografía *El Animal de las sorpresas* (1987) de la serie *De esta tierra. Del cielo y los infiernos*, aparece una mujer desnuda que porta una primitiva máscara de animal de grandes ojos negros y cuernos altos que se alzan hacia los cielos. Las manos de la mujer están detenidas en una pose dramática aludiendo a la realización de un rito pagano que convive con objetos de museo otrora usados en rituales sagrados. *Un visitante nocturno* (1987) “es una de las fotos más evocadoras de esta serie” explica Schneider: “Un seno y un torso desnudos de mujer, ligeramente tiznados de polvo negro, son el paisaje delicadamente inclinado en el que reposa un espectacular conejo tallado en madera, que parece hacer sido prestado de una cultura antigua; la yuxtaposición de la escultura sólida con las suaves curvas del cuerpo crea una imagen impresionante, con un palpable insinuación sensual” (*Ibíd.*).



Gerardo Suter, *Tonalamatl*, (1991).

Estas dubitaciones mitológicas-sensuales son sobredimensionadas en la serie *Códices* (1991) cuando nos sorprende al presentar las fotografías en formatos grandes (más de un metro cuadrado). En estas fotografías-murales representa rituales precolombinos documentados en antiguos códices y manuscritos prehispánicos de México.

*Tonalamatl*, es uno de los *tableaux* más impresionantes de esta serie, es una narración visual estructurada a partir del calendario azteca de veinte días junto a un desnudo masculino manchado de cenizas colocado en cruz y que nos recuerda al hombre de Vitrubio de Leonardo Da Vinci: “La imagen se basa en un dibujo del Códice Vaticano Ríos, que ilustra la creencia azteca de que hay una relación entre los símbolos y las diferentes partes del cuerpo humano. El cráneo, por ejemplo, se coloca encima de la cabeza del hombre y la serpiente entre sus piernas” (*Ibíd.*, p. 96). Otra obra que evoca la mitología es *Coatlicue* (1991), nombre de una temida diosa azteca que murió decapitada por sus enemigos y de su tronco surgió un hijo. Suter le representa a través



de un desnudo femenino que tiene sobre su cabeza el relieve en piedra de la cara de la diosa. Más la representación de Suter es una diosa imponente y amenazadora incrustada de tierra negra para hacer referencia a lo terrenal conviviendo con lo mitológico y lo sensual.

Suter no es un fotógrafo que se transcribe a sí mismo, una vez que prueba la efectividad de un método de trabajo va por otro, toda su obra es una constante búsqueda por expandir los recursos fotográficos, a partir de 1995 se va alejando poco a poco de los temas prehispánicos, sin abandonar del todo su interés por la mitología. La serie *Anáhuac* representa, no solo la mítica tierra prometida, sino también la trayectoria por la vida y la búsqueda del origen y la luz del conocimiento en el ser humano. En esta serie explora materiales diferentes al papel fotográfico para imprimir sus imágenes, usa acetatos transparentes para acentuar la tridimensionalidad de sus composiciones. Los acetatos son colgados sin marcos y parecen flotar, de tal manera que el espectador puede explorarles desde distintos puntos de vista.

A partir de la serie *Anáhuac*, Suter se preocupa cada vez más por la manera en que el espectador interactúa con sus imágenes y redefine el uso de los recursos fotográficos en sus composiciones. En la obra *Vientre*, pasa del tradicional documento fijo de una imagen a la expresión efímera y multisensorial utilizando el video, los acetatos y la instalación, el artista explicita la intención por estos medios: “Quería crear un entorno tridimensional, para que se experimentase la imagen de manera diferente, pero también quería que fuese un mundo temporal. Esas imágenes solo aparecen con la luz, desaparecen sin ella” (Citado en *Ibíd.* p. 98). Estos recursos enfatizan la intención de Suter por mantener en su trabajo cierta ambigüedad entre la ficción y la realidad que permea toda su obra.



Gerardo Suter, de la serie

*Anáhuac*, (1995).

*Vientre* y *Travesía* (1996), son imágenes hipnóticas que penden del techo y el espectador tiene que esforzarse por separar la imagen que corresponde a la fotografía y la que corresponde al video. *Travesía* muestra la imagen a una mujer desnuda acostada sobre una cama de cenizas blancas y grises, impresa sobre un acetato, da la apariencia de no tener sustancia alguna, como un vaporoso sueño, confrontando al

espectador con la certeza o la falsedad de la imagen. Mediante estas acciones Suter pone a prueba los límites y la maleabilidad del medio fotográfico y desafía al espectador para que indague sobre la veracidad o ficción de sus imágenes.

En 2000 trabaja en el proyecto *Zócalo*, una instalación compuesta de dos proyectos simultáneos de video y una transmisión en vivo vía Internet. A finales del mismo año concluye dos obras que involucran igualmente los espacios real y virtual: *k\_in\_vitro* para el Centro Multimedia de la Ciudad de México y el proyecto <CPC>, presentado en la Bial de la Habana. En 2001 inicia el proyecto visual *Atlas\_H* y desarrolla la serie *Toy Stories* para el Laboratorio Arte Alameda de la Ciudad de México. A lo largo de 2002 realiza *Skin (El cuerpo fragmentado)*, un grupo de imágenes que refieren al concepto de fragmentación y mapeado del cuerpo en donde se muestran detalles anatómicos, manos, brazos y piernas, elementos faciales o cabezas desprendidas del tronco como rememorando los cuerpos desencajados de los sacrificios humanos representados en los antiguos códices prehispánicos. El trabajo incluye fotografías y vídeos generados digitalmente donde se evidencia este proceso binario de captura y reproducción de la imagen.

En 2011 inaugura en México una de sus últimas exposiciones, *DF Penúltima Región* en la que muestra a la ciudad de México como: “Un territorio de incertidumbre, como aquello que está por construirse, aquello nuevo que está por surgir, sea de una deconstrucción o de una destrucción, ese espacio que no existe, como la línea del horizonte” (Suter entrevistado por Ery Camara: 2011). Suter busca que el espectador sienta cómo la ciudad cruje y palpita a través de la colisión entre las imágenes, el sonido y el espacio. Para realizar esta obra sobrevuela la ciudad en un helicóptero un poco por encima de las azoteas para descubrir esa otra ciudad que se va construyendo como un segundo piso, para develar un mundo que no se ve cuando transitamos por sus calles, una región que es inasible y que está lejos de nosotros, como un palimpsesto poliédrico con muchos lados y muchas capas, como le define Suter: “En ese trabajo se logra reflejar el DF que no podemos abarcar, el DF que nos rebasa, el DF que aunque vivamos los años que vivamos no podremos recorrerle completamente” (Molina, *Ibíd.*). *DF penúltima región* hace referencia a la última capa que se ha estado reconstruyendo sobre la ciudad de México después del terremoto de 1985.

La exposición está compuesta por fotografías fijas, superpuestas con imágenes parpadeantes provenientes de tres videos que proyectan distintas perspectivas de la ciudad. Esta superposición de imágenes produce una textura única que obliga al espectador a acercarse para ir descubriendo los detalles de la ciudad, las texturas de sus edificios, las estructuras nuevas y viejas de la ciudad. Las texturas a las que se refiere Suter no son solamente las texturas de las imágenes: “Hay texturas sonoras, texturas espaciales. Esta idea de la textura se podía extender al conjunto de la exposición” (*Ibíd.*), asegura el autor. En esta exposición la fotografía o la imagen fija

juegan un papel importante, pero también la imagen en movimiento, el sonido y la arquitectura: “Esos cuatro elementos son los que constituyen la obra en su conjunto. Esas imágenes fotográficas trasladadas a soportes no fotográficos, trabajadas con procesos que no son estrictamente fotográficos, hacen que ese objeto finalmente tenga parte de fotografía pero también de lo pictórico, esto crea cierta incertidumbre” (Suter, *Ibíd.*). La obra ha sido concebida como una sola pieza que plantea un recorrido según un orden preestablecido y por un tiempo determinado. El autor busca que el espectador interactúe con el tiempo como una cuarta dimensión que involucra el recorrido y su participación: “Cuando el espectador pasea por la exposición puede ver texturas que no son las acostumbradas a la fotografía convencional, se refieren a técnicas gráficas que exploran realmente lo que es el cuerpo o la epidermis de la imagen” describe Molina.



Gerardo Suter, de la serie *DF Penúltima región*, (2011).

La fotografía utilizada como documento histórico es aquí cuestionada, ya que se presenta como documento y como constructo subjetivo, explica Suter “Las imágenes encierran varias problemáticas, muchas de esas fotografías son un documento, el problema del lenguaje que estoy utilizando, es que es un lenguaje que tradicionalmente asociamos con la objetividad y aquí se ve cuestionado por lo subjetivo de las imágenes y por la intención que hay de enfatizar esta subjetividad en algo que es eminentemente objetivo” (*Ibíd.*). Alejandro Castellote ha dicho que si hay algo que caracterice a Suter es:

Su permanente autocrítica y su inagotable voluntad de explorar nuevos territorios de representación. De ahí que, para cuando se multiplicaron las menciones a las culturas ancestrales de cada país, el ya había sobrepasado el soporte bidimensional y, a través de la instalación y el uso híbrido de las tecnologías, se había embarcado en una interpretación esencial de la figura humana que le permitiera desprenderse de toda connotación local y exótica, y ampliar el alcance de su reflexión con la yuxtaposición del tiempo. El uso de narraciones sincopadas en video, proyecciones o, últimamente la manipulación digital hablan de su interés por superar ciertas limitaciones del medio y recrear la multidimensionalidad” (Óp. cit., p. 19).

Lo que hemos analizado hasta aquí nos permite asegurar que Gerardo Suter es un fotógrafo que inaugura la aproximación iconográfica de la cultura prehispánica de una manera novedosa y autocrítica y le permite ir expandiendo los recursos del medio fotográfico y a la vez cuestionar la veracidad de la imagen y la práctica documentalista de fines de los setenta, junto con otros artistas como Gabriel Orozco.

Después de este breve periplo por las nuevas tendencias en la fotografía contemporánea latinoamericana, hemos sido testigos del proceso de desestabilización que han sufrido tanto la conceptualización del ser fotográfico latinoamericano como la idea de identidad y la práctica fotográfica. La teorización promovida en un principio por los mismos fotógrafos, ha sido retomada por historiadores de arte, críticos y comisarios que apuestan por metodologías flexibles que vinculan la producción fotográfica en función del contexto, de las técnicas, de la estética, de los usos de la imagen. Estas investigaciones han sabido focalizar aquellas características regionales que comparten con movimientos internacionales y aquellas que les diferencia y les hace únicas.

La maduración de la obra de Vik Muniz, Oscar Muñoz, Marta María Pérez Bravo, Marcos López, Regina José Galindo, Francisco Mata Rosas y Gerardo Suter evidencia la superación del debate sobre la identidad que es vista ahora como un proceso más que como un estado: “Como un fenómeno que está sometido a la fluidez, la fugacidad, la mutación y la contaminación constante” explica Castellote, ya que estos artistas al igual que otros que no pudimos analizar por falta de espacio: “Enfrentan una realidad que ya no puede ser resumida en una serie de objetos, más o menos folclóricos— estáticos a fin de cuentas—, sino que se manifiestan más bien como gesticulaciones y como expresión dinámica de una subjetividad” (Óp. cit., p. 20), que se construye a diario con diversas condicionantes y retos según el país que se habita. Estos fotógrafos han aceptado el desafío representado por la inserción en la modernidad, desde la revisión de un esquema documentalista que había mantenido la creatividad enclaustrada en la idea del registro de la realidad como única salida ante la lacerante condición de los pueblos latinoamericanos. Cuando expresamos que estos artistas aceptan el reto de superar la tradición del documentalismo como única posibilidad de

registro de la realidad no nos referimos a la fotografía como documento, sino al abandono de aquella práctica que en los años sesenta y setentas limitaba al fotógrafo a registrar aquellos sucesos que evidenciaran su compromiso social y político con las masas desprotegidas; el fotógrafo era visto como un mesías y portavoz de los desposeídos, que buscaba con sus imágenes, la esencia de un país en el rostro de los indígenas o en el exotismo.

Los fotógrafos que analizamos en este último capítulo transitan hacia diversos usos de la imagen, gestionando y asumiendo una relación con esta como instrumento de denuncia, como vehículo para evocar y entablar un diálogo entre la memoria, el dibujo, la fotografía o resignificando una obra de arte (Vik Muniz); no como fin artístico en sí misma, sino como mediación para entablar una relación con la realidad, como memoria del pasado que rememora actos violentos, como memoria personal y memoria colectiva, como imagen inasible, como parte de una obra/proceso que tiene que ser culminada por el espectador (Oscar Muñoz); como vínculo de comunicación entre el artista y el espectador a través de la conjunción fotografía-cuerpo-metáfora que desvela al cuerpo como espacio en donde se condensan problemáticas sociales, políticas y culturales (Marta María Pérez Bravo); la fotografía como único documento testimonial de una acción artística o un evento, como un medio que atraviesa las artes plásticas y desestabiliza los usos tradicionales del medio, como lo restante, lo residual de una obra de arte (Regina José Galindo); como alegoría documental que retrata el rostro de la periferia, del sub-desarrollo y el sur-desarrollo, como síntesis crítica de la herencia de la fotografía latinoamericana ‘comprometida’ con la realidad social, como medio para rescatar la potencia semántica de la imagen, como documento y como parodia de la realidad económica, política y social del América Latina (Marcos López); como documento que registra las manifestaciones de la cultura popular en los movimientos migratorios, en la hibridez o en la vida cotidiana de las grandes ciudades, o para realizar investigaciones con imágenes sobre las manifestaciones culturales (Francisco Mata); como paráfrasis fotográfica que reconstruye rituales arcaicos y dualidades esenciales en la vida del ser humano, como objeto manipulable que permite construir ficciones de resonancias humanas del pasado y del presente, como medio para ironizar construcciones estéticas preestablecidas, la fotografía como documento y como constructo subjetivo (Gerardo Suter).

## Conclusiones

El transcurrir de esta investigación nos permite, llegado a este punto, reconsiderar la manera en que se ha originado y desarrollado la búsqueda de una identidad fotográfica en el subcontinente latinoamericano. Estas líneas no aspiran a condenar esta búsqueda, sino por el contrario, en su comprensión y entendimiento, buscan servir de puente para cerrar un capítulo en la historia de la fotografía que se abrió al momento en que se inició su práctica en esta región.

La valoración de la fotografía latinoamericana como una entidad propia, con características diferenciadas, con respecto a la que se realiza en otras partes del mundo, se originó en circuitos internos: coloquios, exposiciones, congresos y encuentros institucionales, es decir, en aquellos eventos que han hecho de la fotografía latinoamericana un término catalizador. Reconocemos ahora que el término 'Fotografía Latinoamérica' no implica un todo coherente o una comunidad con intereses y sensibilidad afines, ya que el mismo término comporta un esquema reduccionista y en ese sentido, una etiqueta clasificadora.

La necesidad de preguntar por el SER de la fotografía en Latinoamérica, no nace esporádicamente, sino que su origen es más remoto, añejo y tiene que ver con la naturaleza propia de estos países; su ser colonial, vigente aún y que conforma una realidad ineludible. Durham ha dicho que todos nuestros pensamientos son consecuencia de la estructura colonial aún vigente, y desde esta propiedad hemos querido recorrer diversos estadios en que se han ido conformando la idea de Latinoamérica y que se incrusta de manera casi natural, en las diversas expresiones artísticas como la fotografía.

Tal necesidad no nace con las culturas prehispánicas, sino con la presencia de un referente extraño y diverso. La llegada de los europeos a América significó la confrontación con otras culturas, costumbres y creencias que ponían en evidencia una diferencia otrora innecesaria. La subyugación y posterior preeminencia de la cultura europea significó para las culturas oriundas, la enorme angustia por saberse incompleto. Posteriormente, con la Independencia sobrevino el rencor, de los indígenas y de los criollos: los primeros lo reprimieron, los segundos lo expresaron. Fue el encono y la ambición de los criollos lo que determinó la emancipación de América. Resentidos por no ser reconocidos como hijos naturales de España, quisieron romper con los lazos que les unían. El indio solo fue un instrumento que justificaba una lucha que no había iniciado. No fue sino hasta la Revolución Mexicana de 1910 que aparece, junto con los campesinos y los desamparados en la lucha armada.

El movimiento independentista—desde Bolívar a San Martín—fue un intento por prolongar en América la historia europea, según ha expresado Bryce Echenique y otros muchos escritores. Los libertadores afrancesados en sus ideas, uniformes y banderas, incluso los valores aristocráticos de la sangre—San Martín—eran derivativos y enunciados de sus contradicciones. Los criollos, desorientados buscan en el modelo español un símil de la corte que en sus diferencias e inadecuaciones provocaron un vacío que debió ser reemplazado por aquellos (Zaya: 2011, p. 83). Los criollos y sus desaires poco o nada tenían que ver con campesinos e indígenas. No se consideraban del todo europeos pero tampoco indígenas y se adecuaron cómodamente a lo diverso y lo pintoresco, mostrando: cierta repulsa hacia España y el complejo de inferioridad ante la pujanza anglosajona en el norte que los llevó mediante el calco latino a los brazos de la cultura francesa. Este proyecto fracasaría por falta de raíces auténticas y el trauma de los habitantes al leer el mundo a través de Francia. “Al contemplar la realidad—dice Bryce—se produce el desencanto y la primera impresión de vivir desterrados de su propio país” (*Ibíd.*, p. 84). Así se produce y germina la psicología de la arrogancia como compensación del complejo de inferioridad. En las guerras de Independencia fueron los criollos, después sus hijos y nietos, quienes ahora, como filósofos, educadores, poetas o artistas se facultaron como tutores de los desposeídos. Son incontables los individuos que desde la trinchera de las ideas buscaron dar voz a los que se quedaron perplejos por el horror y el miedo.

A mediados del siglo XIX los poemas y diversos escritos de José Martí iniciarán lo que Mosquera ha dado en llamar la neurosis de la identidad desde la literatura, la confección y articulación de los metarrelatos de lo nacional, conceptualizando la idea de patria, como entelequia de formas desdibujadas y precisas a la vez, que concede identidad y sentido de pertenencia y disponibilidad para el sacrificio, el sustento primordial de la nación. Luego con Rodó, se anuncia un nacionalismo hispanoamericano a través del culto a los héroes que dieron libertad a la región y redactaba *Ariel*, una propuesta identitaria dedicada a los jóvenes latinoamericanos en la que contrapone dos identidades: la de latinos y sajones, que contrastadas desde su religión, lengua y valores morales competirían para ganar la batalla entre la cultura del ‘tener’—los sajones—y la cultura del ‘ser’—los latinos—. De los primeros rechaza su cultura mecánica, automatizada y tosca, mientras que de los segundos, alaba la solidaridad orgánica, la idealidad estética y moral.

En la filosofía de Vasconcelos se funda el concepto de intelectual-comprometido-mesías y el de un nacionalismo que reivindica el mestizaje. Desde su posición como filósofo, literato y educador conceptualiza el ser latinoamericano moderno como aquel que a través de la educación y la intelectualidad transgredirá las limitaciones impuestas por las condiciones económicas propias de países en vías de desarrollo. La enseñanza de la filosofía y las ciencias humanas complementarán las deficiencias del sistema educativo mexicano que padecía de un positivismo enajenante centrado en las



ciencias exactas. Al igual que Rodó, anuncia una pugna entre latinos (idealistas) y sajones (racionalistas), y distingue como enemigos a estos últimos porque conquistaron y expandieron su poder en Norteamérica. Ante esta amenaza hace un llamado a la unidad latinoamericana para contener esa expansión construyendo naciones a partir del reconocimiento de dos fuentes primarias esenciales: la herencia Española y la indígena: la feliz fusión de estas dos culturas dará como resultado una raza cósmica, universal y feliz. La filosofía, el proyecto de nación y el proyecto educativo de Vasconcelos lo proyectan como un pensador que sabe guiar y dirigir el espíritu perdido de un pueblo derrotado que carece de todo, pero que puede recuperarlo si sabe cultivar el legado filosófico y los preceptos morales heredados de los latinos junto a sus propios valores, a condición de que permitan ser guiados por sus pensamientos, a superar las deficiencias económicas y políticas de Latinoamérica. Para este propósito Vasconcelos comete al mismo tiempo diversas funciones sociales: maestro, secretario de educación, político, filósofo y guía espiritual. La explicación a esta multiplicidad de funciones es histórica y obedece al propio desarrollo de los países latinoamericanos que, al obtener su independencia generan vacíos de poder que el intelectual ha tenido que ocupar por voluntad propia o ajena, o simplemente porque no había nadie más que los ocupase.

Poco a poco el intelectual se conformó como una figura entre dos conjuntos de actores; por un lado, articulando a América Latina con el resto del mundo—importando ideas y filosofías de Europa principalmente—y por otro, fungiendo como intermediario entre una sociedad civil debilitada o inexistente, y un Estado, muchas veces desaforado en su poderío; ante la debilidad de uno y la carencia de diálogo del otro el intelectual deslumbraba. Así le vemos cumpliendo una función social crucial y hasta desproporcionada. Desde la Independencia, ocupa puestos claves en los espacios decisivos de poder. Domingo Faustino Sarmiento, por ejemplo, participó en la fundación del ejército argentino, del sistema de enseñanza y de la política migratoria, Rui Barbosa contribuyó a la abolición de la esclavitud y la instauración de la república en Brasil. Innumerables periodistas-historiadores-políticos mexicanos desde Valentín Gómez Farías hasta Vasconcelos, coadyuvaron a la formación de la identidad nacional y, el poeta cubano José Martí luchó por la independencia cubana. La tenue línea que separa la actividad intelectual del activismo político ha sentado también una tenue distinción entre ambos. Ahí donde la construcción de la nación se evidencia incompleta o vacía, brilla la presencia del intelectual que llega a convertirse en una suerte de guardianes de la conciencia nacional, críticos en constante exigencia de responsabilidad, baluartes de principios y rectitud. Durante casi cinco siglos los intelectuales latinoamericanos a través de sus escritos, enseñanzas discursos y otras actividades sustituyeron a innumerables instituciones y actores sociales. Estos o bien eran incapaces o bien no estaban dispuestos a asumir esas responsabilidades y las transfirieron a aquellos que, por una razón u otra, podrían cargar con ellas. En muchos

países latinoamericanos llegaron a ocupar un lugar que en realidad ninguna otra sociedad les brindaba (Castañeda, op. cit., p. 2010).

Según transcurría el siglo XX, los intelectuales desempeñarán un papel fundamental en las reformas educativas, los movimientos revolucionarios, la difusión de las ideas estéticas, la oposición a las dictaduras militares. Y casi siempre estaban presentes o formaban parte de los comités de redacción y estructuración de los nuevos partidos políticos. Cuando los medios de comunicación se desarrollaron ampliamente fueron los intelectuales los que ocuparon las principales salas de redacción de los periódicos y revistas desde donde daban a conocer sus ideas, principios e ideologías. Las universidades y centros de estudios fueron fundados o reformados de acuerdo a los principios filosóficos e ideales de intelectuales como José Vasconcelos en México.

Incontables son quienes han contribuido a la conformación del imaginario latinoamericano desde la literatura y desde el discurso o desde la acción: Filósofos como Vasconcelos, Mariátegui, Rodó; poetas como José Martí o Pablo Neruda; escritores como Octavio Paz, García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Cortázar; científicos sociales de la teoría de la dependencia como Enzo Faletto, Fernando Henrique Cardoso en Brasil; historiadores, como el uruguayo Eduardo Galeano; pintores como Diego Rivera; compositores y cantantes como el brasileño Chico Buarque; revolucionarios como el Che Guevara; directores de periódico, como Julio Scherer en México o Jacobo Timerman en Argentina, forman un estamento propio, cuya obra ha dado carácter a 'lo latinoamericano' y a motivado la producción artística sustentada en sus idearios y propuestas teóricas.

Algunos de estos intelectuales, en momentos y circunstancias diversas, consolidaron la noción de patria y nacionalismo, escenario en el que actuaron muchos fotógrafos del subcontinente. Cuando la fotografía se hizo presente en América Latina, —solo unos meses después de que Daguerre presentara públicamente el invento en la Academia de las Ciencias en París en 1839—, estas ideas apenas habían sido esparcidas. Los fotógrafos extranjeros llegaron cargados de equipos novedosos y sofisticados y junto a ellos el interés por acaparar información valiosa que describiese a los tipos característicos de la región y sus costumbres, especialmente de aquellos grupos que conservaban formas de vida consideradas 'primitivas' respecto al desarrollo alcanzado por las grandes civilizaciones. No será sino hasta las primeras décadas del siglo XX que podremos percibir los resultados de la conjugación de estos conceptos con la propuesta estética importada por fotógrafos europeos y norteamericanos.

Los etnógrafos-antropólogos-fotógrafos fueron los primeros en centrar su interés en las culturas residuales de los pueblos colonizados. Buscaban registrar, medir y caracterizar aquellas representaciones perdurables de pueblos y culturas que permitiese, desde la diferencia y la otredad, establecer parámetros evolucionistas que colocaban a las sociedades industrializadas en un estado superior y al 'otro', al

‘primitivo’ en un estado de inferioridad. Las imágenes que se obtuvieron de estos registros considerados científicos, ratifican los niveles de diferenciación de la evolución humana y también validaban a quien poseía los parámetros de medición.

*Felipe, el fabricante de ídolos* de Lumholtz, sirve como modelo para establecer desde la diferencia un relato evolucionista. El personaje, intuye casi con miedo la presencia del observador, incrédulo mira hacia el lente-hombre y atiende las instrucciones para ubicarse frente a la cámara que le observa cual espejo deformador. Afirmado en la escala evolutiva como salvaje, esta fotografía acentúa la rusticidad y la condición primitiva del indígena y le convierte en un dato más que comprueba una teoría.

Lo exótico, también se asocia a la representación de lo inalterable en las sociedades latinoamericanas. Sustentado en la idea de la persistencia de estados armónicos e inocentes que el mundo atareado y artificioso de las grandes civilizaciones ha perdido, algunos fotógrafos como Winfield Scott, Charles B. Waite, Désiré Charnay, Alfred Briquet y Marc Ferrez, a inicios del siglo XX le utilizaron como referente de un ideal romántico petrificado en estampas que con el paso del tiempo se constituyeron en estereotipos inmutables de lo latinoamericano. Las figuras más explotadas por estos fotógrafos son las del buen salvaje, el nativo fecundo, mujeres sexualmente subversivas y el tipo característico, cuyas imágenes en un inicio, no fueron producidas por fotógrafos locales, sino por una cínica conversión de la cultura tradicional en artículo turístico que se remonta directamente a las imágenes de etnografía del siglo XIX.

La visión etnográfica-exótica presenta una imagen idealizada de las formas de vida de pueblos y naciones vistos como impertérritos. Es construida artificialmente en escenarios que aluden a un tiempo detenido en un imposible estado de romanticismo inalterable que favorece solo al comercio y la explotación turística. Postales de sitios turísticos, indias vestidas a la europea, o con ropajes arruinados por el uso cotidiano, indios mirando tristemente al horizonte poblaron el imaginario del ávido consumidor extranjero. *La Acarreadora de Agua* de Winfield Scott, 1909, fue construida para ser vendida como tarjeta postal y para ilustrar un libro que promovía el turismo en México. A diferencia de aquellos fotógrafos que realizaban bellos retratos en estudios, Scott y Waite disfrutaban retratando hermosas adolescentes mexicanas en escenarios naturales que describen la vida apacible y precaria de sus habitantes. Teober Malet se complació al retratar indígenas mixtecas semidesnudas, Paul-Émile Miot fotografió prostitutas exhibiendo su cuerpo moreno en un tono similar al de Scott, con cierta ingenuidad y exotismo.

La tenacidad del exotismo, por su actualidad, se ha debido en principio no solo a sustentos decimonónicos sobre los que se fundamenta—un supuesto estado de inocencia y armonía—, sino porque desde la periferia muchos fotógrafos han aceptado con agrado y cierta complacencia reproducir estéticamente los principios en los que se

fundamenta, constituyendo lo que Mydin ha dado por llamar el ‘neoexotismo’, es decir, un modo de representar la vida cotidiana de una sociedad anclada en la inmovilidad del tiempo, que subsiste de manera elemental, feliz y primitiva.

Esta representación del nativo como primitivo, también ha contribuido a la afirmación de Europa como centro rector para evaluar el grado de desarrollo de las sociedades periféricas, las imágenes se constituyeron en instrumentos para medir, catalogar y comparar la evidente rusticidad del latinoamericano frente al europeo. La representación exótica del nativo se constituyó así en la respuesta al problema colonial de confrontar una identidad desde la diferencia y a la vez establecer niveles evolutivos.

Desde Latinoamérica muchos fotógrafos descubrieron el potencial estético y económico del exotismo mediante la apropiación de cánones bien ensayados y exitosos en Europa y Los Estados Unidos. Antíoco Cruces y Luís Campa se hicieron merecedores de reconocimiento internacional en 1876 por la elaboración de tarjetas de visita que representaban tipos populares mexicanos. Sus personajes principales — vendedores, músicos callejeros o personas realizando diversos empleos — aparecen en su indumentaria habitual en escenarios creados ex profeso a la manera bien aprendida de los fotógrafos extranjeros, resignificando sus enseñanzas, agregando la pose, la teatralidad y la artificiosidad

Luís Márquez Romay es uno de los primeros fotógrafos mexicanos en sintetizar en la tercera década del siglo XX, el fervor nacionalista difundido por Vasconcelos y desde las artes por los muralistas Rivera, Orozco y Siqueiros, en un tipo de fotografía exótica-romántica. Muchas de sus fotografías sobre los pueblos indígenas de México las realizó en escenarios plagados de paisajes naturales. Su estética fotográfica inaugura una subjetiva mezcla entre las ideas difundidas en el ambiente intelectual mexicano sobre el nacionalismo y los principios estéticos heredados de los fotógrafos extranjeros: la frenética búsqueda de la cultura indígena y sus tradiciones iniciada por Vasconcelos y, una moderna organización espacial del paisaje combinando las formas geométricas en un ambiente bello y exótico, agregando la teatralidad en un afán de hiper-estetización del paisaje mexicano. El resultado: la develación de ‘lo mexicano’, como exigía la consigna de Vasconcelos, que combina la modernidad del lenguaje visual (planeación y organización de los elementos fotográficos) y lo ‘indígena’ como significación de lo más puro y esencial del país. Su trabajo fotográfico expresa una de las muchas maneras en que los fotógrafos latinoamericanos asumen y resignifican el aprendizaje heredado de los fotógrafos extranjeros, aunque revirtiendo y apropiándose de este desde la teatralidad y la escenificación.

Una vez aprendida y asumida esta experiencia resignificativa, de manera consciente o inconsciente, muchos fotógrafos continuaron buscando aquellos mecanismos de apropiación del lenguaje fotográfico adecuándole a momentos históricos de crisis o de cambios sociales anunciados por diversos intelectuales, quienes, por su parte

continuaron importando cada vez con mayor intensidad, aquellas ideas que buscaban adaptar a las condiciones de los países latinoamericanos. A partir del segundo decenio del siglo XX, la élite intelectual importa el marxismo y el leninismo en voz de Mariátegui, escritor de origen peruano, quien de sus viajes a Europa trae consigo las lecturas e interpretaciones de Lenin, Luxemburgo, Gandhi, Groce y Gramsci sobre la ideología marxista y busca adaptarlas a la sociedad peruana al principio y después al resto Latinoamérica. En un país como Perú, con enormes desigualdades sociales, dividido entre terratenientes e indígenas sin desarrollo industrial, hablar de sembrar la ideología marxista se antoja descontextualizado e irreal frente a una inexistente masa proletaria y nula conciencia revolucionaria. Sus ideas antiimperialistas y la propuesta de un comunismo indigenista, a pesar de la disonancia que pudieran producir, tuvieron eco en algunos intelectuales y revolucionarios como Ernesto Che Guevara, el movimiento Sendero Luminoso y el Comandante Marcos en la sierra chiapaneca quien lidera el Ejército Zapatista de Liberación Nacional desde 1994.

En México fue Diego Rivera, quien mejor encarna la conjunción de la ideología comunista y un proyecto estético derivado de esta. Como intelectual de izquierda buscaba con su obra, develar el SER de México y convertirla en el medio para adoctrinar a un proletariado casi inexistente, que como en el caso de Perú, era poco consciente de su papel como promotor de un movimiento que buscaba revolucionar el modo de producción capitalista. Las ideas de Rivera, como la de muchos artistas e ideólogos latinoamericanos, se rebelaron incompatibles, y es posible que inadaptables, a las condiciones de la época. Los marxistas trataron de formar partidos ortodoxos de clase obrera allí donde no había obreros, distribuir una riqueza que no existía, y dirigir la revolución en nombre de un sector de la sociedad que constituía la más pequeña de las minorías.

Rivera devela un significativo momento, aquel en que se consuma la idea, esbozada por Vasconcelos, del artista-mesías que buscará rescatar el esencialismo de cada país a través de las artes, aquel ser aún desconocido que fue sepultado tras la conversión en colonias por los países europeos. Unos se erigen en antropólogos que coleccionan y exhiben obras desconocidas; otros dibujan o representan fiestas tradicionales, rescatan corridos y huapangos casi olvidados con la intención de construir una nación sobre la que actuarán la mayoría de artistas desde los años veinte y hasta los setenta del siglo XX.

Los artistas-mesías intentarán desde ese momento insertar su nacionalismo en la corriente general del espíritu moderno. Para ello necesitarán una filosofía que la sustente y trascienda, como la propuesta por Vasconcelos y Mariátegui, la primera desde la educación y el nacionalismo, la otra profetizando el fin del capitalismo, sistema que se volverá el enemigo a derrocar desde ese momento. La adopción del marxismo por muchos artistas e intelectuales, se debió en gran parte, no al natural

desarrollo de un movimiento socialista significativo, como lo ha explicado Paz, sino para reemplazar la inexistencia de una filosofía revolucionaria auténtica y significativa acorde al desarrollo del país y las organizaciones civiles.

Desde ese momento el artista se monta a sus espaldas una doble responsabilidad que cargará por décadas; ser el constructor de un sistema de ideas significativas para la construcción de la nación y a la vez participar en la construcción del lenguaje moderno, a la manera de Rivera quien en algunos momentos pretendió adoctrinar por medio de sus murales, creando un arte público reforzado por una comunidad de creencias, sentimientos e ideologías sustentadas en un lenguaje moderno que el Estado mexicano financiaba y promovía.

Este extraño maridaje entre artistas de ideología marxista y un fuerte Estado mexicano, que buscaba la industrialización y el desarrollo capitalista constriñe, limita y marca el desarrollo de las artes y le lleva a una serie de giros y repeticiones que durarán varias décadas. Al estar protegidas y controladas por el Estado, este dicta su desarrollo, distribución y consumo, apoyando solo a aquellos artistas que sirvan a su proyecto de nación. Esto no quiere decir que no haya habido notables excepciones, ahí están las obras de Rufino Tamayo o Manuel Álvarez Bravo para evidenciarlo. Más por regla general a pintores, músicos, fotógrafos y filósofos les une una fe y una doctrina: buscar en el pasado indígena la esencia propia de 'lo mexicano' y develarle a través de las artes.

Los fotógrafos, focalizados en este principio casi religioso, centraron sus objetivos en las manifestaciones culturales esencialistas y prehispánicas, aquellas que entendían podrían darle un rostro y un imaginario visual al pueblo mexicano. Centrados en esta idea se despreocuparon por conceptualizar o teorizar sobre la significación y el sentido de la práctica fotográfica. Sin embargo, esta indiferencia no implica que no existiese una estética fotográfica, esta se fue conformando en diversos momentos históricos y según fueron llegando al país una infinitud de actores de los cuales se fue nutriendo.

Entre estos personajes vale mencionar al cineasta ruso Sergei Eisenstein y su fotógrafo Edouard Tissé, quienes llegaron al país en 1930 para realizar la película que nunca culminarían ¡Que Viva México! Eisenstein había renovado el lenguaje cinematográfico en la película *El Acorazado Potemkin* en la que crea escenas que buscan llevar al espectador a la catarsis ideológica, haciéndole pensar y despertar su conciencia social a través de la metáfora. En México tiene la intención de usar el cine como arma de la revolución proletaria y como medio de opresión de los oprimidos. Principios que se encuentran en la base del realismo socialista y que serán adaptados por la fotografía, el cine y la pintura en México, en Cuba, y posteriormente dispersos en otros países.

El realismo socialista, teoría formulada por Máximo Gorki, buscaba mostrar las nuevas y grandes virtudes del hombre, iluminarle el camino hacia adelante e insistía en la

función social del arte y explicaba al proletariado el significado profundo de los acontecimientos, por lo que el arte debía ser un motor de lo social y se investía de una misión profética que anunciaba el mañana como una posibilidad de vida mejor donde las palabras 'futuro' y 'horizonte' conformarán los principios filosóficos y estéticos. El realismo socialista promovía también que el arte estuviese al alcance de todos y que el artista fuese un artesano más en la sociedad; los muralistas mexicanos entendieron muy bien esta consigna, se vestían como obreros y conformaron sindicatos que protegían sus intereses y crearon un arte para el pueblo.

El contenido visual de la película ¡Que Viva México! tuvo una notoria influencia en la creación de una estética fílmica y fotográfica perdurable en el país por varias décadas. En episodios como *Sandunga* y *Maguey*, reivindica al pueblo oprimido recordándole sus enormes atributos: belleza perenne de la sangre, vestidos y tradiciones que le hacen único y eterno, paisaje diáfano, cielos llenos de nubes, perfiles de seres ancestrales que miran al horizonte de un futuro incierto pero apacible: ¡Que Viva México!, ¡que es tan fotogénico! añade Carlos Monsiváis. Y el fotógrafo se lanza a la caza de aquellos rostros indígenas para poder 'ver' a través de ellos a los ancestros, al ser supremo de la raza cósmica de Vasconcelos. La película ¡Que Viva México! subsume varios principios estéticos e ideológicos, de una parte la estética realista social del periodo revolucionario ruso, y los elementos tradicionales estéticos existentes en el muralismo mexicano, y de otra; la filosofía nacionalista de Vasconcelos que convive con los principios comunistas de artistas e intelectuales que buscaban una ideología para las masas.

En el trabajo de los fotógrafos Paul Strand y Gabriel Figueroa, se asume la intención de construir visualmente la idea de nación, o lo que Monsiváis ha llegado a llamar el nacionalismo cultural mexicano, como una estrategia de subsanar el retraso económico, la desigualdad social, a partir de construir, desde el 'compromiso social', una nación con características propias, que se inscribe de manera casi natural con el propósito del Estado mexicano por armonizar la diferencia de clases desde un supuesto origen único e integral del pueblo mexicano.

Paul Strand, fotógrafo de reconocido prestigio, al llegar a México a inicios de los años treinta conjuga la estética modernista, el formalismo de Edward Weston ensayado en México y la de los fotógrafos de la Bauhaus, estética muy próxima a la fotografía directa, fundada en la naturaleza objetiva de la realidad y en la capacidad de la cámara de gran formato y los objetivos de gran resolución óptica. Como empleado del Ministerio de Educación realiza películas de tintes nacionalistas y fotografías inspiradas en la labor fotográfica de Tissé. Bajo estos principios estéticos realiza imágenes religiosas que expresan sufrimiento y dolor, como buscando una cercanía a la comprensión de la religiosidad del pueblo mexicano. Retrata puertas, arcos e iglesias



contra cielos intensamente contrastados cubiertos de nubes como si fuesen volúmenes o superficies texturizadas a la manera de Tissé.

Gabriel Figueroa desde la fotografía cinematográfica incorpora algunos elementos de la perspectiva curvilínea que aprende del pintor paisajista mexicano Gerardo Murillo, para resaltar las formas esféricas de las nubes y enfatizar el paisaje mexicano; el uso de lentes angulares de 25mm para dar a las líneas horizontales una ligera curvatura, la profundidad de campo amplia en paisajes abiertos; énfasis en los cielos, el alto contraste entre sombras y altas luces y espacios abiertos, todos ellos fueron recursos aprendidas de Tissé filtradas por Strand, llevados al cine por Figueroa se convertirán más tarde en clichés que se repetirán hasta el agotamiento en películas y fotografías del paisaje mexicano.

Visto en retrospectiva, la segunda década del siglo XX, presenta una fructífera cruzada de artistas que llegan a México buscando renovar su lenguaje artístico. Cineastas, historiadores, fotógrafos y pintores procedentes de Rusia, Italia, Alemania o Estados Unidos contribuyeron a impulsar un sentido de autoestima nacional y a renovar el lenguaje visual de los artistas nacionales. La presencia de Tina Modotti, Hugo Brehme, Paul Strand, Anita Brenner, Edouard Tissé, Sergei Eisenstein, Henry Cartier-Bresson en el país influyó a la hora de definir el sentido de mexicanidad que algunos artistas como Luis Márquez Romay o Gabriel Figueroa asumieron como un legado que resignificaron bajo su propia visión creando una mística nacionalista que integrara las tendencias vanguardistas del cine de Eisenstein y Tissé (las figuras recortadas sobre cielos poblados de nubes, los contrapicado, las luces y sombras dispersas sobre paisajes infinitos, el elemento triangular como principio compositivo); de Strand (la fotografía directa y el formalismo de la escuela Bauhaus); de Vasconcelos (la búsqueda de una esencia nacionalista).

Esta resignificación y mixtura de elementos estéticos propios y ajenos va a ser una de las estrategias que el artista latinoamericano utilizará desde su posición de subordinación. Es un comportamiento 'natural', apunta Mosquera que corresponde a los seres vivos cuya salud depende de la capacidad de renovarse y de interactuar con el entorno. Es también una táctica de apropiación y resistencia que ha llevado a muchos críticos de arte a tildar a algunos artistas latinoamericanos como 'copiones' o 'derivativos'. En el trabajo de algunos fotógrafos mexicanos como Márquez o Figueroa se reconocen estas 'inadecuaciones' que funcionarán como una manera de apropiación creativa que distingue a muchos países colonizados.

El triunfo de la Revolución cubana y la expansión de las ideas antiimperialistas desplegarán otro escenario sobre el que se gestará una estética propia del contexto histórico y social, una estética *desde* el compromiso, perfilada desde el momento en que los Estados Unidos de Norteamérica evidenció su desmedida ambición expansionista a mediados del siglo XIX en México y a finales del XX en Cuba. Filósofos,

poetas, ideólogos y revolucionarios reaccionarían expandiendo a través de la literatura y la acción, las ideas antiimperialistas con la intención de frenar la expansión del coloso del norte. En el orden de las artes la propagación de estas ideas llevaría a muchos artistas a reconocer la función social del arte, pero ya no desde un nacionalismo recalcitrante, sino desde una mirada introspectiva y crítica. Mirada que se dirige también hacia el análisis y crítica de la práctica fotográfica. Estados Unidos es, para muchos escritores y poetas el enemigo a vencer, para Martí es el horror que amenaza con esclavizar al pueblo cubano, para Darío son ‘búfalos con dientes de plata’ que amenazantes esperan atacar, para Rodó representan la cultura del ‘tener’ contra la del ‘ser’, Vasconcelos les llama ‘serpientes que constriñen el cuerpo’, Mariátegui busca propagar una revolución indígena-socialista que derroque al capitalismo personalizado en Estados Unidos.

Fue Ernesto Guevara conocido como “El Che” el que condensara las ideas antiimperialistas con la acción revolucionaria. Los principios sobre los que sustenta la lucha armada son los marxistas-leninistas, antiimperialismo y el humanismo. Los dos primeros los sintetiza leyendo a Marx, Lenin y posteriormente de Mariátegui; los segundos, son una especie de interpretación personal de las ideas de Aníbal Ponce quien concebía al comunismo como: “Una nueva cultura y un hombre completo, íntegro, no desgarrado ni mutilado, un hombre absolutamente nuevo” (Krauze, op.cit., p. 322). Soñaba con una revolución que cambiara no solo los medios de producción, sino al ‘hombre’, su conciencia, sus valores y sus relaciones sociales. Por ello el derrocamiento de Batista primero y la toma del poder y el triunfo de la Revolución Cubana después, le significaron la posibilidad de transformar no solo a Cuba, sino a toda Latinoamérica. Creyó que el espíritu que guió a esta revolución podía extenderse por el mundo entero. Convencido de que el estado socialista era superior a cualquier otro, buscó instrumentar prácticas económicas y éticas que suponía llevarían a Cuba a ser un modelo de economía próspero e igualitario.

Para muchas personas el Che personifica un ideal de hombre comprometido con sus ideas y con las causas sociales, es el hombre que buscó construir un futuro mejor para todos. En él se intuye también la figura del mesías-guerrillero-ideólogo tres entes que en perfecta comunión llevarían al cabo una misión transformadora. Sintetiza también las ideas sembradas por ideólogos y filósofos: el *Ariel* personificado de guerrillero, es la raza cósmica que se enaltece de su sangre mestiza; es el indio revolucionario que se subleva contra el imperialismo devastador. Es el hombre que se atreve a pasar de las ideas abstractas a la acción, pero también es el humanista que lucha por construir al hombre completo e integral que preconizaba Ponce.

Para los artistas cubanos el triunfo de la Revolución marcaría un hito importantísimo, también para el resto de América Latina. La fotografía, sensible como es a los cambios sociales y políticos, lo manifestará de diversas maneras, ya sea buscando una nueva

forma de interactuar en el nuevo entorno o volcándose sobre sí misma buscando reconocerse como una entidad diferenciadora.

En sus inicios, la historia de la fotografía cubana no muestra grandes diferencias con respecto al resto de países latinoamericanos. La cantidad de imágenes que se produjeron una vez que el descubrimiento francés llega a Cuba describen la vibrante energía de la isla a través de la mirada exótica y primitivista del fotógrafo extranjero. Paisajes, retratos realizados en un inicio por fotógrafos extranjeros y después por locales, van describiendo las formas de vida y los rostros de la isla caribeña.

Posterior a la guerra Estados Unidos-España-Cuba en 1898, a las temáticas antes mencionadas se agregarán una serie de fotografías orientadas a crear un imaginario nacionalista acorde a las circunstancias bélicas. Algunas veces España era percibida como la madre protectora de Cuba—jóvenes cubanas envueltas en la bandera española—y otras veces como la enemiga feroz. Cuba siempre aparecerá como una niña indefensa necesitada de la protección paternal ante los norteamericanos o ante los españoles. Las fotografías empiezan a tener un papel protagónico como medio de información y como construcción de la historia oficial, de manera muy similar como sucedió en México en la Revolución Mexicana.

El fotógrafo cubano, José Gómez de la Carrera le corresponde ser protagónico en lo que será una de las mayores distinciones de la fotografía cubana en los años sesenta, el fotoperiodismo. Además de hacer reportajes de la guerra de Independencia entre 1895 a 1898, realiza fotografía arquitectónica, retratos de familia y fotografías costumbristas a la manera exótica-primitivista de algunos fotógrafos viajeros. Desde el estudio, este fotógrafo construye alegorías a la patria recién liberada del colonialismo español. Los héroes del momento son los mambises que retrata en grupos o individuales. Después de este precursor del fotoperiodismo vendría Ernesto Ocaña y José Taibo Palma, uno de los precursores del realismo social cuyo objetivo registra el desamparo en que vivía la mayoría de cubanos en la ciudad y en el campo. En este mismo tenor Constantino Arias y Newton Estapé realizan imágenes de denuncia social que evidencian las diferencias sociales, la pobreza extrema de muchos y la opulencia de pocos, temas complejos tratados con cierta ironía y mofa.

El movimiento revolucionario iniciado por Fidel Castro y Ernesto Che Guevara renovarían no solo la estructura social de la isla, sino también la estructura iconográfica de la fotografía y las artes plásticas en general. Artistas e intelectuales debieron adaptar al surgimiento de un estado socialista cubano sus presupuestos estéticos e ideológicos. A un estado nuevo correspondió la creación de nuevas instituciones encargadas de promover y difundir la producción artística local. Esta estructura estaba pensada, en un principio, para producir un arte que se centraría en la figura de Castro y el Che, líderes supremos de la Revolución. Desde el Estado se exigía que los artistas pusieran por encima de su espíritu creador, el compromiso con los principios

revolucionarios, el artista más revolucionario, por tanto era aquel que estaría dispuesto a sacrificar hasta sus propios intereses artísticos por la revolución. Bajo este estricto oficialismo, el fotógrafo cubano respondió creativamente y con entusiasmo, cubriendo dos frentes; por un lado respondió a las exigencias del Estado cubano de ser el artífice de los signos estéticos que validasen la nueva realidad ya sea como abstracción o de manera simbólica, en cuyo centro de interés debería estar el hombre (Castro o el Che) como entes activos y propulsores del cambio; y por otro, buscando emprender un diálogo con las propuestas estéticas contemporáneas.

Alberto Díaz “Korda”, Raúl Corrales, Osvaldo Salas, en un primer momento que transcurre desde el triunfo de la Revolución Cubana y hasta finales de los setenta, dieron mayor importancia a la imagen como recurso informativo que como medio de difusión artística, su práctica foto periodística no es realizada desde una plena conciencia de su rol como productores de imágenes o desde una actitud crítica del medio. A sus imágenes les caracteriza el sentimiento épico que exigía el Estado cubano, cuyo centro de interés lo constituyeron personajes heroicos embestidos por un sentimiento épico, operístico e incluso cinematográfico. *El Guerrillero Heroico* de Korda, la imagen más reproducida en la historia del retrato, es una evidencia tangible de ello.

Una segunda generación de fotógrafos encabezada por el suizo Luc Chessex, los cubanos Mario García Joya “Mayito”, María Eugenia Haya “Marucha” y Rigoberto Romero conformaron una tipología de fotografía cuyo objetivo se dirigió hacia un nuevo héroe de la Revolución: el hombre común, el trabajador de las fábricas y el campesino, realizando sus actividades cotidianas o simplemente divirtiéndose (las fotografías de María Eugenia Haya realizadas en el salón de baile *El Liceo* o la serie *Con Sudor de Millonario* de Rigoberto Romero). Esta segunda generación de fotógrafos continuó realizando las fotografías a Castro y al Che, pero amplió su perspectiva a los actores sociales que con sus esfuerzos transformaban en el día a día una Cuba nueva.

La fotografía cubana que se gesta en la Revolución encabezada por Castro y el Che Guevara en 1959, es significativa para la historia de la fotografía latinoamericana por varias razones. En principio condensa la lección estética del realismo social que enfatiza el valor del arte como una vía para el cambio social y como motor del mismo, en el que el fotógrafo abandona el papel de creador de un nacionalismo esencialista para convertirse en un referente visual que valida la realidad en que vive a través de sus imágenes; su objetivo, el hombre como ente activo y propulsor de cambio. Esta propuesta fotográfica se estructura *desde* las necesidades sociales tangibles y exigen al fotógrafo una respuesta inmediata. En ello reside su significación y valoración diferenciada de lo que se venía haciendo hasta entonces en la región y constituye el baluarte sobre el que se erigirán muchas otras propuestas novedosas en la isla y en el resto de países de habla hispana.

Al valor social de las imágenes producidas durante y después de la Revolución Cubana se agregó otro de tipo estético: las composiciones geométricas, llenas de texturas y cargadas de un expresionismo inusual, cierto carácter espontáneo y lúdico—las fotografías de Chessex y Corrales—, en la manera como la gente se relaciona con la propaganda comercial o la vida de los guerrilleros fuera de combate. A la estructuración de este nuevo lenguaje contribuyó en parte la propuesta estética de Chessex, quien había estudiado fotografía en Vevey, Suiza, a diferencia de los fotógrafos cubanos que habían aprendido desde la práctica. Chessex popularizó el uso de grandes angulares que ampliaron el campo visual y dinamizaron las composiciones. Esto permitió obtener una visión panorámica que daba gran importancia al contexto que rodea la acción, superando así la estática visión en que el individuo aparece al centro y aislado. A este aporte técnico pueden agregarse también la preferencia por los altos contrastes y una estudiada gama de blancos y negros que anuncian una mayor preocupación por los valores plásticos y un acercamiento a la fotografía artística desde lo documental. Este es el gran aporte de los fotógrafos cubanos al documentalismo latinoamericano.

Llegado a este punto en que se perciben ciertos rasgos de madurez técnico-conceptual en la fotografía latinoamericana hay por otro lado, la necesidad de conceptualizarle, describirle, conocerle. En la ciudad de México, un grupo de inquietos fotógrafos busca crear los espacios que permitan en un principio, formular preguntas que acerca de lo que es la fotografía latinoamericana. Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía inaugurados en 1978 serán los escenarios donde se debatirán cuestiones sobre lo que identifica y define el SER de la fotografía. De ahí surgirá también el interés por teorizar y escribir la historia del medio. Las preguntas que se formularon en un principio tenían un carácter confesional ¿Por qué fotografiamos? ¿Por qué deseamos documentar la vida? y ¿Qué define a la fotografía latinoamericana? Preguntas semejantes a las que se formularon ideólogos y poetas cuando buscaban definir las naciones latinoamericanas. Las respuestas a tales cuestionamientos fueron, entre otras, que la fotografía latinoamericana tenía una misión clara y precisa; la de servir para documentar la vida de un continente lleno de necesidades y que el fotógrafo debía denunciarlas para así, cumpliendo con un deber hacia la sociedad, ser un agente de cambio.

Según se sucedieron los demás coloquios los planteamientos y las aportaciones fueron cambiando lentamente. En el Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía Meyer considera que la fotografía documental es una respuesta natural a la realidad a que se enfrenta día a día el fotógrafo. Surgen, sin embargo voces disidentes como la del teórico peruano Juan Acha o la del cronista mexicano Carlos Monsiváis, que en desacuerdo con el nivel de teorización y el sesgo hacia la fotografía documental revelan la sensiblería de algunos fotógrafos de izquierda que buscan solo el prestigio y comercializar con sus obras y rechazan que el fotógrafo pretenda teorizar sobre la

práctica fotográfica. En el Tercer y Cuarto Coloquio Latinoamericano de Fotografía, se siguió insistiendo sobre algunos temas recurrentes: qué es Latinoamérica en la fotografía contemporánea y si existe un carácter que le defina. La novedad fue el planteamiento de asumir la responsabilidad de crear una historia latinoamericana del medio fotográfico ya sea por los propios fotógrafos o por teóricos especializados, y la exhortación para buscar los espacios y los medios para promover la producción fotográfica regional.

A veinte años de distancia del primer coloquio, el Quinto Coloquio Latinoamericano de Fotografía en 1996 se perciben cambios sustanciales en el contenido y la organización. México, sede oficial por tercera vez, había cambiado. Como resultado de los coloquios previos, se crea el Centro de la Imagen y *Fotoseptiembre*, dos espacios pensados para impulsar la capacitación, el análisis y la promoción de la fotografía. En las lecturas y conferencias magistrales se aborda la fotografía desde el punto de vista histórico y teórico y se profundiza en los usos y funciones, temas otrora ignorados. Las preguntas que guiaron este quinto encuentro pretendían evitar caer en los esencialismos de los coloquios anteriores. A Meyer le interesaba conocer qué condición debe reunir una obra para adquirir carta de ciudadanía, y si se habla de fotografía latinoamericana a qué se hace referencia, ya que como concepto este es limitante y determinista. Busca derrumbar las fronteras en que se había comprendido el término ‘fotografía latinoamericana’ y pretende ampliar el rango conceptual para dar cabida a todo aquello que se considera lo que se considera como latinoamericano. Al derrumbar las barreras que circundaban el concepto, Meyer contribuye a flexibilizar y ampliar lo que hasta entonces se creía debía ser la práctica fotográfica en el subcontinente.

La conferencia magistral de Joan Fontcuberta *El Elogio del vampiro* es un parteaguas en la historia de la conceptualización de la fotografía latinoamericana. Receloso de los artilugios de la cámara fotográfica, cuestiona la veracidad de la imagen que restituye la realidad como un registro del cual podamos fiarnos. Cuestiona con ello la supuesta veracidad que sustenta el realismo fotográfico, baluarte de muchos fotógrafos latinoamericanos, y desestabiliza los fundamentos del realismo social.

A veinte años de distancia de aquellos primeros encuentros se empieza a valorar y aprovechar los aportes que otros investigadores internacionales hicieran a la teorización de la fotografía. Partiendo de estos fundamentos y superada la neurosis por la búsqueda de una identidad fotográfica sociólogos, historiadores de arte, críticos, comisarios y por supuesto fotógrafos se dieron a la tarea de clasificar, historiar y conceptualizar la fotografía latinoamericana.

Al fotógrafo brasileño Boris Kossoy y la teórica de arte francesa Nelly Richard les interesa el empleo de la imagen fotográfica como fuente histórica y los múltiples condicionamientos históricos, geográficos y políticos que determinan la obra fotográfica; el investigador John Mraz en México busca responder a las siguientes

preguntas: ¿Qué es una fotografía documental? y ¿Para quién se fotografía?; Olivier Debroise critica los usos públicos y privados, políticos y artísticos de la imagen desde la visión etnológica y arqueológica de los artistas viajeros hasta las propuestas más recientes; el curador de arte Gerardo Mosquera busca reconstruir y redefinir la historia del arte latinoamericano desde una visión abierta y multifacética alejada de los estereotipos de identidad prevalecientes en los años ochenta; el curador independiente Juan Antonio Molina, cubano residente en México plantea la disolución o reblandecimiento de lo fotográfico en términos ideológicos, artísticos y físicos.

En este momento crucial en la conceptualización y teorización de la fotografía latinoamericana, los teóricos están en posición para estructurar colaboraciones con sus pares en otras partes del mundo, como fue el caso de la curaduría y exposición de *Mapas abiertos. Fotografía Latinoamericana 1991-2002*, en la que colaboraron el teórico español Alejandro Castellote y el crítico de arte cubano Antonio Molina. Esta investigación ha tenido en cuenta la inestabilidad y la amplitud que el término Fotografía latinoamericana implica. Al leer este texto se percibe un flujo dinámico y dialógico entre ambos colaboradores: uno desde el centro hegemónico y el otro desde la periferia.

Los intelectuales por su parte han dejado de interesarse por la conceptualización del SER latinoamericano. Tanto Sarlo como Beverly están de acuerdo pronosticar la existencia de una crisis del intelectual latinoamericano y la retirada de una cultura escrita en la cual operaron tanto la sociedad como intelectual. (Castro-Clarén: 2002, p. 459). Ambos escritores refuerzan la idea de que la figura del escritor-héroe en la línea de Vasconcelos y Mariátegui, ha menguado. Constituye ahora parte de un pasado acabado y concluido. Cambios históricos masivos dan cuenta de que el discurso de estos intelectuales que buscaban la esencia de la 'madre patria' ya no resuena. La búsqueda de la identidad desde los esencialismos surgió desde los intelectuales de élite, muchos de ellos hijos de criollos resentidos por el olvido y el abandono, no desde una necesidad germinada en los grupos indígenas. El arielismo, la ideología como motor de cambio social ha perdido su fuerza como principio organizador del conocimiento. Tampoco se mantiene en cuanto a canon. Ha perdido su fuerza también como un conjunto de principios conductores a partir de los cuales entender la cultura latinoamericana. Ariel y Calibán han dejado de existir, la raza Cósmica de Vasconcelos se diluye frente a las migraciones y la multiplicidad étnica que convive en México. Ello no significa que se haya dejado de hablar de 'lo latinoamericano', el tema continúa vivo y activo en los departamentos especializados y desde textos académicos producidos, muchas veces, por universidades extranjeras, ya no con la pretensión de realizar estudios amplios y generalizados, sino desde la experiencia de uno o dos países, sin pretensión metonímica alguna.



La práctica fotográfica latinoamericana vive en este momento el relajamiento que produce el desembarazo de la búsqueda de una identidad nacional como principio creador investida de compromiso social. La teorización está en manos de críticos de arte, historiadores, sociólogos o comisarios que apuestan por una metodología flexible que considera la producción fotográfica en función del contexto, las técnicas, la estética o los usos de la imagen. Fotógrafos como Muniz, Muñoz, Pérez Bravo, López, Galindo, Mata y Suter abordan la producción fotográfica *desde* Latinoamérica en una dinámica personal y subjetiva que bien puede establecer un parangón con la memoria personal o colectiva, la violencia, los problemas sociales, como parodia de la realidad, o como paráfrasis fotográficas que reconstruye rituales arcaicos.

Cuando Mosquera afirma que el arte latinoamericano está dejando de serlo, se refiere a dos cosas que hemos intentado demostrar en esta tesis: en principio que la producción artística ha dejado de volcarse sobre los esencialismos y las identidades nacionales; y en segundo término que la conceptualización y percepción de 'lo latinoamericano' comienza a apreciarse en cuanto arte, sin apellidos.

Los fotógrafos latinoamericanos están superando los límites impuestos en nombre de una búsqueda por la identidad, con ellos no se puede afirmar que el problema de la identidad está resuelto o acabado. Si la identidad está constituida como un conjunto de límites o una densidad que permite a los seres, pensar, decidir y actuar y si las identidades solo pueden ser sostenidas de frente a lo que les hace diferentes respecto a otras, entonces, la formación de identidades particulares se hace inevitable. La propuesta es una búsqueda de la identidad a través de la aceptación de que el ser no es robado por la diferencia, el ser es, en cambio, diferencia. Por tanto la ética del compromiso agonístico llama a una indiferencia estudiada, a respuestas críticas, a colaboraciones selectivas e identidades en debate, según lo plantea Conolly (*Ibíd.*, p. 469). Ya no se trata de abolir las diferencias entre países industrializados y atrasados, colonizados o periféricos, aunque haya un desarrollo económico e industrial que les distingue y separa, sino de transformar la manera en que experimentamos esa diferencia.

## Referencias bibliográficas

Acha, Juan. "La teorización de la fotografía". México: Publicación semanal del Uno más Uno, 19 al 25 de abril de 1981, año I, núm. 49.

Aurrecoechea, Juan Manuel. "Figuerola, educador visual". En: Gabriel Figuerola, *travesías de una mirada*. México: Revista Luna Córnea, núm. 32, 2008/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro de la Imagen, Televisa, Centro Nacional de las Artes.

Bal, Mieke. (2002) *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. (trad. Yaiza Hernández Velázquez) España: CENDEAC/ Ad litteram Murcia.

Barthes, Roland. (1989). *La cámara Lucida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós. 8ª edición.

Batchen, Geoffrey. (2004). *Arder en deseos (la concepción de la fotografía)*. Barcelona: Gustavo Gili.

Dominique Braque. (2003). *La fotografía plástica*. Barcelona: Gustavo Gili.

Canclini, García, Néstor. (1981). "Fotografía e ideología: sus lugares comunes". Hecho en Latinoamérica II. (Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía). México: Instituto Nacional de Bellas Artes/ Consejo Mexicano de Fotografía.

Carolin, Clare. (2011). "Después de lo digital Rematerializamos. Distancia y violencia en el trabajo de Regina José Galindo", en *Regina José Galindo*. Milán: Prometeogallery di Ida Pisani.

Castañeda G. Jorge. (1995). *La utopía desarmada. Intrigas, dilemas y promesa de la izquierda en América Latina*. Barcelona: Editorial Ariel.

Castellanos, Alejandro. (2003). *Mapas Abiertos. Fotografía Latinoamericana 1991-2002*. Barcelona: Lunwerg Editores/Fundación telefónica.

----- (2010) "Perdonen el resentimiento" presentación del libro *Marcos López*. Buenos Aires: Ediciones Larivière.

Castro-Klaren, Clara. (2006). *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales*. Instituto Internacional de literatura Iberoamericana. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

Castro Flores, Fernando. (2011). "Las encarnaciones atroces de Regina José Galindo", en *Regina José Galindo*. Milán, Italia: Coordinación editorial prometeogallery Ida Pisani.

Castro-Gómez Santiago, y Mendieta Eduardo. (Coords.). (1998). *Teorías sin disciplina, Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: Porrúa.

Castro-Gómez Santiago. (1998). *Latinoamericanismo, modernidad, globalización*, en Castro-Gómez S. y Mendieta, E. (coords.). *Teorías sin disciplina, Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: Porrúa.

Castro Ricalde, Maricruz y Robert McKee Irwin. (2011) *El Cine mexicano se impone. Mercados Internacionales y penetración cultural en la época dorada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Coronil, Fernando. (1998). *Más allá del occidentalismo*, en Castro-Gómez Santiago. y Mendieta, Eduardo. (coords.), *Teorías sin disciplina, Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: Porrúa.

Debroise, Olivier. (1991). "Fotografía Directa-Fotografía Compuesta" (Catálogo de exposición *Escenarios Rituales*). Santa Cruz de Tenerife: Centro de Fotografía Isla de Tenerife/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Secretaría de Relaciones Exteriores.

----- (1999). "Gerardo Suter: Las máquinas primordiales" (Catálogo de la exposición *Labyrinth of Memory*). New York-México: *U.S.-Mexico Fund for Culture/The Rockefeller Foundation/Fundación Cultural Bancomer/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes*.

----- (2005). *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía de México*. Barcelona: Gustavo Gili.

De la Uz, Enrique. "Crónica tardía sobre la fotografía cubana" en catálogo de la exposición *1898. Las fotografías cubanas* en Centre Cultural la Beneficiència Diputació Provincial de Valencia, publicada en Valencia: en Colección Imagen, núm. 56, septiembre de 1998.

De la Vega Alfaro, Eduardo. "Gabriel Figueroa, o la génesis de una estética (1932-1935)" en Gabriel Figueroa, *travesías de una mirada*. México: Revista Luna Córnea, núm. 32, 2008. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro de la Imagen/Televisa/ Centro Nacional de las Artes.

De los Reyes, Aurelio. (2006). *El nacimiento de ¡Que Viva México!* México: Universidad Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas.

De Orellana, Margarita. "Palabras sobre imágenes. Gabriel Figueroa entrevistado por Margarita de Orellana" en *El arte de Gabriel Figueroa*. México: Revista Artes de México. Núm. 2, año 2006, revista-libro semestral.

Devés Valdés, Eduardo. (2003). *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad. Tomo. I. Del Ariel a la CEPAL*. Buenos Aires: Biblos/Centro de Investigación Diego Berres Arana.

De Walerstein, Sametz. (1991). *Vasconcelos es el hombre del libro*. México: UNAM.

Díaz, Juan Manuel, Mario Díaz, Leyva, Paco Salinas. (1998). *Cuba 100 años de fotografía. Antología de la fotografía cubana 1898-1998*. Murcia: Mestizo A.C/Fototeca de Cuba.

Facio, Sara y María Cristina Orive. (2006, segunda edición). *Marcos López Retratos*. Buenos Aires, Argentina: La Azotea, editorial fotográfica.

Fernández Mc Gregor, G. (1942). *Vasconcelos*. México: Secretaría de Educación Pública.

Fernández Rubens, Junior. (2003). "La fotografía brasileña y la década 1990" en *Mapas Abiertos. Fotografía Latinoamericana 1991-2002*. (Ed. Alejandro Castellote), Barcelona: Lunwerg editores/Fundación telefónica.

Figarella, Mariana. (2002). *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*. México: Universidad Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas.

Fontcuberta, Joan. (1997). *El beso de Judas*. Barcelona: Gustavo Gili.

----- (2003) (ed.). *Estética Fotográfica*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

----- (2011). en *Conversaciones con Fotógrafos. Helena Almeida/Juan Fontcuberta/Chema Madoz/Vik Muniz*. Madrid: La Fábrica Editorial.

Fritsch, Gustav. (2006). "Álbum etnográfico-antropológico en fotografías de C.

Hammann, 1874", en: Naranjo, J. (ed.) (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Fuentes, Carlos. "Una flor carnívora", en *El arte de Gabriel Figueroa*. México: Revista Artes de México. Núm. 2, año 2006, revista-libro semestral.

Galassi, Peter. (1981). *Before photography. Painting and the invention of photography*. New York: The Museum of Modern Art.

García, Alejandro. (1994). *La crisis Argentina: 1996-1976. Notas y documentos sobre una época de violencia política*. Murcia: Universidad de Murcia.

García, Emma Cecilia. (1991). *Escenarios Rituales*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de Fotografía Isla de Tenerife/Consejo Nacional para la cultura y las Artes.

Garzón, Diego. (2004). *Otras Voces, Otro Arte: diez conversaciones con artistas colombianos*. Bogotá: Planeta.

González, Valeria. (2003). "Las fotografías de Marcos López en el contexto del arte argentino de los noventa", en *Marcos López 1993-2003 (Sub-realismo criollo)*. España-Buenos Aires: Galería Fernando Pradilla/ La Marca editora.

-----,-----, (2010). "Debut y despedida" en *Marcos López*. Buenos Aires: Ediciones La Rivière.

Green, David. (ed.). (2007). *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona: Gustavo Gili.

Guevara, Ernesto (Che). (1958) ¡Qué cubano nos parece el mundo! Cuba: *diario El cubano libre, durante la lucha guerrillera en la Sierra Maestra (1956-1958)*.

-----,-----, (1965). "El socialismo y el hombre en Cuba". Semanario Marcha, Montevideo, 12 de marzo de 1965.

Hancock de Sandoval, Judith. "Cien años de fotografía en México (Norteamericanos, europeos y japoneses)". México: Artes Visuales, Núm. 12 Octubre-Diciembre 1976 (s/p).

Hartmann, Sadakichi. (1904). "A plea for straight photography", en American amateur photography. New York No. 16, March 1904.

*Hecho en Latinoamérica I*. Ponencias y comentarios. (1979). Primera muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/Fondo Nacional para Actividades Sociales.

*Hecho en Latinoamérica II*. (1981). Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México, abril-mayo de 1981. Consejo Mexicano de Fotografía/Instituto Nacional de Bellas Artes.

Hegel, G.W.F., (1967). *The Phenomenology of History*, New York: Harper.

Iovino, María. 2003. *Volverse Aire: Óscar Muñoz*. Bogotá: Ediciones Eco.

Isaac, Alberto. (1993). *Conversaciones con Gabriel Figueroa*, México: Universidad de Guadalajara/CIEC.

Jay, Bill. (1979). *Negative/Positive: a Philosophy of photography*: Iowa: Dubuque.

Jerez Mariño de H. (1999). *El cantar de Martí*. Plantation, Florida: Jerez Publishing Inc.

Krause, Enrique. (2011). *Redentores. Ideas y poder en América Latina*. México: Random House Mondadori.

Kruijt, Dirk. (2009). *Guerrilla: Guerra y paz en Centroamérica*. Guatemala: F&G editores.

Mariátegui, José Carlos. (1928) "Aniversario y balance". Perú: Revista Amauta, septiembre de 1928.

-----, ----- . (1929) "Punto de vista antiimperialista". Perú: Revista Amauta, mayo de 1929.

Martínez Verdugo, A. (1985). "Hacia el movimiento de masas", en *Historia del Comunismo en México*. México: Grijalbo.

Marzal Felici, Javier. (2009). *Cómo se lee una fotografía*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Meyer, Pedro. (2000). "Tres carabelas rumbo al próximo milenio". En *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. México: Centro de la Imagen/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Molina Cuesta, Juan Antonio. (2003). "Mapas de identidad" en *Mapas Abiertos. Fotografía Latinoamericana 1991-2002*. Barcelona: Lunwerg Editores/Fundación telefónica.

----- ----- . (2009). *Marta María Pérez Bravo*. Monterrey, México: Fondo Editorial de Nuevo León/Universidad Autónoma de Nuevo León.

Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la historia de la fotografía en México". México: Revista de la Universidad de México. Vol. 25, núm. 5 y 6, diciembre de 1980-enero de 1981, pp. 48-49.

----- ----- . "Gabriel Figueroa: La Institución de un punto de vista", en *El arte de Gabriel Figueroa*. México: Revista Artes de México. Núm. 2, año 2006, revista-libro semestral.

Moraña, M. (1998). *El boom del subalterno*, en Castro-Gómez S. y Mendieta, E. (coords.) *Teorías sin disciplina, Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: Porrúa.

Morgan, Lewis Henry. (1971). *La sociedad primitiva*, Madrid: ediciones Ayuso.

Mosquera, Gerardo (Coord.). (2001). *Adiós identidad. Arte y Cultura desde América Latina*. I y II Foros Latinoamericanos. España: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), Producción editorial y distribución: Lápiz, Revista Internacional de Arte.

----- ----- . (2010). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte internacionalismo y culturas*. Madrid: EXIT Publicaciones.

Mraz, John. (1998). *La mirada inquieta: Nuevo fotoperiodismo mexicano (1976-1996)*. México: Centro de la Imagen/Consejo nacional para la Cultura y las Artes.

-----, ----- . (2010). *Fotografiar la Historia*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Mydin, Iskander. (2006). "Imágenes históricas, públicos cambiantes", en Naranjo, Juan (ed.) *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Naranjo, Juan. (ed.) (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Paz, Octavio. (2003). *Los privilegios de la Vista II. Arte de México*. México-Barcelona: Fondo de Cultura Económica-Círculo de Lectores.

Pintado, José Manuel. (2003). *Mapas Abiertos. Fotografía Latinoamericana 1991-2002*. Barcelona: Lunwerg Editores/Fundación telefónica.

Kossoy, Boris. (2000). *Contribución a los estudios históricos de la fotografía en América Latina: referencias históricas, teóricas y metodológicas*. V Coloquio Latinoamericano de Fotografía. México: Centro de la Imagen/CONACULTA.

Ramírez Berg, Charles. (2001). "La invención de México: el estilo estético de Emilio Fernández y Gabriel Figueroa". En *el cine mexicano a través de la crítica*. México, UNAM/Imcine/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

Ramírez, Fausto. (2000). *Reseña de "El imaginario de Luis Márquez"*. México: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, primavera, año 2000/vol. XXII, número 076. Universidad Autónoma de México, pp. 325-329.

Richard, Nelly. (1989). *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y políticas*. Chile: Francisco Zeger.

Rodríguez, José Antonio. "Fotógrafos viajeros. Camino abierto", en *El viajero Europeo del siglo XIX*. México, Artes de México, núm. 31.

----- . "Modernas sombras fugitivas. Las construcciones visuales de Gabriel Figueroa", en Gabriel Figueroa. *Travesías de una mirada*. México, Luna Córnea, núm. 32, 2008. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Centro de la Imagen/Televisa/Centro Nacional de las Artes.

Rojas, Mix, Miguel. (2006). *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo Libros/Universidad de Guadalajara/Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica.

Romo Cedano, L. (2002). *Carl Lumholtz y el México desconocido*, en Manuel Ferrez Muñoz *La imagen del México decimonónico de los visitantes extranjeros: un estado-nación o un mosaico plurinacional*. México: Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Autónoma de México.



Ruy Sánchez, Alberto (2006). "El arte de Gabriel Figueroa". México: Revista Artes de México, número 2, año 2006.

Sarusky, Jaime. "Raúl Corrales, el testigo". Cuba, La Habana: Revista Cultura y Revolución Núm. 4, Octubre y noviembre de 2006. Época 5, año 47 de la Revolución.

Schneider Enríquez, Mary. (1999). "Ritos de la memoria: fotografías y videos instalaciones de Gerardo Suter" catálogo de la exposición *Labyrinth of Memory*: Gerardo Suter. New York/México: USA/Mexico Fund for Culture/The Rockefeller Foundation/Fundación Cultural Bancomer/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Spiva, Gayatri. (1994). "Can the subaltern speak", en Patrick Williams y Laura Christman (eds.) *Colonial Discourse and Postcolonial Theory*. New York: Columbia University Press.

Steven, Smith Michael, Michael Ratner. (2011). *Who killed the Che? How the CIA Got Away With Murder*. New York: OR Books.

Tejo Veloso, Carlos. (2009). El cuerpo habitado: fotografía cubana para un fin de milenio. España: Universidad de Santiago de Compostela/Biblioteca de la Cátedra "Alejo Carpentier" de la USC.

Trutant, Eugène. (2006). "La fotografía aplicada a la historia natural" (1884) en Naranjo, Juan (ed.) *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Vasconcelos, José. (1916). *El Prometeo vencedor*. Madrid: Editorial América.

----- (1948). *La raza cósmica*. Espasa-Calpe. México: Colección Austral.

----- (1945a). *Estética*. México, Ediciones Botas.

----- (1952). *De Robinsón a Odiseo: pedagogía estructural*. México: Constancia.

----- (1958). *Obras completas*, Tomos I-IV. México: Libreros Mexicanos Unidos. Colección Laurel.

Villareal, Rogelio. "Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía". La Habana, Cuba; Revista La Regla Rota, Núm. 4, 19-23 de noviembre, 1984.

Viola, Eugenio. (2011). "Regina José Galindo. La violencia de la imagen. Notas sobre Caparazón" en *Regina José Galindo*. Milán: Prometeogallery di Ida Pisani.

V Coloquio Latinoamericano de Fotografía. (2000). México: Centro de la Imagen/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Von der Walde, Erna. (1998). *Realismo mágico y poscolonialismo: construcciones del otro desde la otredad* en Castro-Gómez Santiago y Mendieta, Eduardo. (coord.) *Teorías sin disciplina, Latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate*. México: Porrúa.

Yáñez Polo, M.A. (1991) *La fotografía Latinoamericana. Tendencias Actuales*. Sevilla: Sta. María de la Rábida (Universidad de Sevilla), La Rábida.

## Referencias electrónicas

Alexander, Abel. (s/f). "Revolucionario delante y atrás de la cámara". Periódico electrónico *El Clarín*. Recuperado el 22 de enero de 2013, de [www.clarin.com/sociedad/grande-revolucionario-delante-detras-camara\\_0\\_787721268.htm](http://www.clarin.com/sociedad/grande-revolucionario-delante-detras-camara_0_787721268.htm).

Bianchi Ross, Ciro. (s/f). "La fotografía está en el ojo del fotógrafo: Alberto Korda" (entrevista). Recuperado el día 3 de enero de 2013, de [www.patriagrande.net](http://www.patriagrande.net).

Bringas, Cristina. (2010). "Gabriel Figueroa: el cinefotógrafo que inventó México". Recuperado el 6 de agosto de 2012 de, <http://www.elespectadorimaginario.com/pages/septiembre-2010/investigamos/gabriel-figueroa.php>.

Castellanos, Alejandro. (s/f). *Espejos latinoamericanos*. Recuperado el 13 de diciembre 2012 de, [http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/castellano/Espejos\\_americanos.pdf](http://www.studium.iar.unicamp.br/africanidades/castellano/Espejos_americanos.pdf)

Dettling, Edwin. (2006). "El fotógrafo suizo Luc Chessex se reconcilia con Cuba". Publicado el 13 de abril, de 2006, recuperado el 17 de enero de 2013 de, [www.swissinfo.ch/spa/Portada/Archivo/El\\_fotografo\\_Lux\\_Chessex\\_se\\_reconcilia\\_con\\_Cuba.html?cid=5093244](http://www.swissinfo.ch/spa/Portada/Archivo/El_fotografo_Lux_Chessex_se_reconcilia_con_Cuba.html?cid=5093244).

Díaz-Perera, Hilda Luisa (1998). "la muerte de José Martí" en *La página de José Martí*. Recuperada el día 2 de abril de 2013 de, [http://jose-marti.org/jose\\_marti/biografia/muerte/muertedemarti1/muertedemarti01.htm](http://jose-marti.org/jose_marti/biografia/muerte/muertedemarti1/muertedemarti01.htm).

Francés, Fernando. (2012). "Europa de Vik Muniz". Recuperado el 23 de febrero de 2013 de, <http://cacmalaga.org/?p=5630>.

García, Joya Mayo. (s/f). *Biografía*. Recuperado el 20 de enero de 2013 de, [www.zonazero.com](http://www.zonazero.com).

Licitra, Josefina. (2009) *Marcos López, Pop Latino* (entrevista). Revista digital *Nuestra Mirada*. Recuperada el 19 de marzo de 2013 de, <http://revistanuestramirada.org/galerias/marcoslopez>,

Löwy, Michael. (2011). "La filosofía del Che", en *El pensamiento del Che Guevara (1971)*. Argentina: Siglo XXI. Recuperado el 27 de noviembre de 2012, de Colectivo Amauta/Cátedra Che Guevara, Buenos Aires, cuadernillo No. 1, de, [www.amauta.lahaine.org](http://www.amauta.lahaine.org).

Mancini, Paolo. (2004). *Mapas abiertos, identidades latinoamericanas* Recuperado el 3 de marzo de 2011 de: <http://portal.educ.ar/debates/protagonistas/ciencias-sociales/mapas-abiertos-identidades-latinoamericanas.php>.

Martínez, A. *El montaje es la esencia: Sergei Eisenstein*. (s/f). Recuperado el 7 de julio de 2012 de, [www.armasyletras.uanl.mx/numeros/62/62\\_23.pdf](http://www.armasyletras.uanl.mx/numeros/62/62_23.pdf).

Masetti, J. Ricardo. (1958). *Entrevista al Che y a Fidel en la Sierra Maestra*. Enviado especial de radio *El Mundo de Buenos Aires*, 1958. Recuperado el día 20 de diciembre de 2012 de, [http://www.elortiba.org/masetti.html#Entrevista al Che y a Fidel en Sierra Maestra](http://www.elortiba.org/masetti.html#Entrevista_al_Che_y_a_Fidel_en_Sierra_Maestra).

Mata, Rosas, Francisco (2013) Entrevistado por FOTOBUZON. Recuperado el 3 de marzo 2013 de, <http://www.youtube.com/watch?v=f78VwEbjvwE>.

Molina Cuesta, Juan Antonio. (s/f) “El espejo y la máscara. Comentarios a la fotografía cubana posrevolucionaria”. Revista digital *Encuentro de la Cultura Cubana*, invierno de 1998-1999, núm. 11, Madrid. Recuperado el 7 de enero de 2013 de, <http://www.cubaencuentro.com>.

Monsiváis, Carlos (2011). “Nación y patria”. Revista digital *Dimensión antropológica*, septiembre de 2011, volumen 48. Recuperado el 23 de febrero de 2012 de, <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?tag=discurso-politico>.

Mraz, John. “¿Qué tiene de documental la fotografía? Del fotoreportaje dirigido al fotoperiodismo digital”. (2003). Recuperado el 16 de febrero de 2013 de, <http://www.zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz01sp.html>.

-----.”La mirada inquieta” (1996). Recuperado el día 23 de febrero de 2013 de, <http://www.fotoperiodismo.org/FORO/files/fotoperiodismo/source/html/textos/jhon.htm>.

Salazar Valencia, Z. (2009) “Historia sobre la historia del Partido Comunista de Guatemala”. Recuperado el 22 de marzo de 2011 de, [http://elsoca.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=508:-historia-sobre-la-historia-del-partido-comunista-de-guatemala&catid=42:historia&Itemid=58](http://elsoca.org/index.php?option=com_content&view=article&id=508:-historia-sobre-la-historia-del-partido-comunista-de-guatemala&catid=42:historia&Itemid=58). [www.zonazero.com](http://www.zonazero.com).

Sánchez Fernández, Fernando. (s/f) “Richard Avedon, un genio de la fotografía”. Recuperado el 5 de febrero de 2013 de, <http://altfoto.com/2012/06/richard-avedon-un-genio-de-la-fotografia>.

## Tesis

Rubio Ortiz P. (2002). *Los círculos de piedra en el agua. Una aproximación institucional al Partido Comunista Mexicano*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso) Tesis de Maestría en Ciencias Sociales.

## Filmografía

Camara, Ery. (2011). Entrevista a Gerardo Suter con motivo de la exposición DF Penúltima región. México: Colegio de San Ildefonso/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

Chile, Roberto (2010). Sencillamente Korda. Cuba: Alas con Puntas/Estate.

Islas, Alejandra (1998). Eisenstein en México. El círculo eterno. México: IMCINE/CONACULTA/Canal 22.

Fernández, Emilio (El Indio). (1945) La Perla. México: Águila Films.

Mosquera, Gerardo (2012). Adiós a la antropofagia. Arte, Internacionalización y dinámicas culturales. Lectura, video grabado en Bogotá, Colombia: Biblioteca Luis Ángel Arango.

Strauss, Alejandro (director). (s/f) Korda, fotógrafo en revolución. México: XEIPN Canal Once.

Ziff, Trisha y Luis López (Director y productor) (2008). Chevolution. Cuba/ United Kingdom: Red Envelope Entertainment/Faction Film Production/About Time Productions.